

ETUDES ANGLAISES

GRANDE-BRETAGNE · ETATS-UNIS

UN CAS D'AMBIGUÏTÉ SYNTACTIQUE
EN MOYEN-ANGLAIS :

LE TYPE *I WAS WERY FORWARDRED**

I

Tout au début de *Piers Plowman* se place un morceau célèbre où le visionnaire nous conte qu'après avoir beaucoup parcouru le monde, il arrive un doux matin de printemps au milieu des collines de Malvern; là, il s'arrête et — dit l'auteur dans la version B du poème,

(1) I was wery forwardred and went me to reste
Under a brode banke bi a bornes side

B *Prol.* 7-8.

“J'étais complètement épuisé à force de voyager et j'allais m'étendre au bas d'une arge berge au bord d'un ruisseau.”

L'objet des pages qui suivent est de discuter la structure de la locution *I was wery forwardred* et d'essayer d'en reconstituer l'évolution historique. Le sens ne paraît pas faire de difficulté. J'ai eu la curiosité de le vérifier : tout le monde, sur ce point, est d'accord, éditeurs, commentateurs et traducteurs :

“Tired of wandering”¹, “tired out by wandering”², “wearied out with

* Je tiens à remercier ici M. Hans Kurath, Professeur à l'Université de Michigan, et M. George Kane, de University College, London, pour l'amabilité avec laquelle ils ont répondu à mes demandes de renseignements, ainsi que M. Maurice Pollet qui a bien voulu faire pour moi quelques vérifications et recherches au British Museum.

Abréviations : *OED* = *Oxford English Dictionary*; *L.* = London; *P. Pl.* = *Piers [the] Plowman*. Je cite Chaucer d'après l'édition de F. N. ROBINSON.

1. W. W. SKERAT, *EETS* 38, p. 1.

2. *Id.*, *The Vision of William concerning P. Pl.*, Vol. II, p. 4, et éd. scolaire, Oxford, 1906, p. 92.

wandering" ³, "I had wandered till I was tired" ⁴, "I was thoroughly worn out by wandering" ⁵, "utterly exhausted with wandering" ⁶, "weary from wandering" ⁷, "I was outwearied with wandering" ⁸, "I had wandered me weary, so weary I rested me" ⁹, "weary was I of wandering" ¹¹, "I was weary of wandering" ¹¹, "I was weary with wandering" ¹². Seul le dernier en date des traducteurs, Nevill Coghill, altère légèrement le sens : "I was weary and far-wandered" ¹³.

Malgré leur diversité, on le voit, ces gloses et ces traductions sont pratiquement unanimes : tout le monde, semble-t-il, a deviné juste. Alors pourquoi discuter longuement ce que tout le monde comprend ? C'est que la locution pose malgré tout un problème. J'ai dit qu'on avait "deviné", mais je crois qu'il est moins aisé d' "expliquer" la construction *I was wery forwandred* et, à vrai dire, on s'en est peu préoccupé jusqu'ici. A ma connaissance, seuls trois commentateurs ont exprimé un avis et tous trois ont vu dans *wery* un adverbe qui porte sur le participe passé *forwandred* dans lequel le préverbe intensif *for-* aurait une valeur affaiblie. Nous examinerons plus loin cette explication. A la considérer de plus près, la tournure est, du point de vue de la syntaxe, fort ambiguë. Mais cette façon d'écrire, rapide, touffue, parfois obscure, n'est-elle pas un trait caractéristique de l'auteur de *Piers Plowman* (et de beaucoup de ses contemporains qui forgeaient petit à petit la langue littéraire anglaise) ? Faut-il donc condamner le tour comme une négligence de style et penser que si, en l'employant, William Langland comprenait ce qu'il voulait dire, il l'exprimait mal ? Je crois que ce serait une vue trop sommaire et peu propre à satisfaire celui qui analyse sans parti pris esthétique les phénomènes linguistiques. Je pense qu'on peut pousser l'enquête un peu plus avant, d'autant plus que cette tournure est loin d'être isolée. Aussi, avant d'examiner les explications possibles, commençons par énumérer les cas analogues dans leur diversité.

II

Rappelons tout d'abord l'importance du préfixe *for-*, en moyen-anglais. A une époque où ce morphème était encore bien vivant, on le rencontre en particulier dans les emplois suivants ¹⁴ :

1. Pour exprimer la notion d'excès, de dépassement, de démesure, c'est-à-

3. W. W. SKEAT, *The Vision*, Glossary, p. 180.
4. J. F. DAVIS, Langland : *P. Pl. Prologue and Passus I-VII*, Test B, s. d., p. 85.
5. C. M. DREMAN, *P. Pl.*, L., 1915, p. 17, n. 7.
6. C. D. PAMELY, *P. Pl.*, L., 1928, p. 19, n. 27.
7. A. H. SMITH, *P. Pl. and the Pursuit of Poetry*, s. d. [1951], p. 7, n. 1.
8. K. M. WARREN, *P. Pl.*, L., s. d. [1913], p. 23.
9. A. BURRELL, *P. Pl.*, L., 1912, p. 8.
10. J. L. WESTON, *Romance, Vision and Satire*, L., p. 241.
11. K. G. T. WEBSTER, *Chief British Poets*, Boston, 1916, p. 48; A. et H. W. WELLS, *P. Pl.*, L., 1935, p. 3.
12. D. ATTWATER, *P. Pl.*, L., 1930, p. 3.
13. *Visions from P. Pl.*, L., [s. d.] 1949, p. 15.
14. OED, s. v. *for-* prefix.

dire avec la valeur de "très" ou de "trop", surtout dans des participes passés comme *forchafed* 'overheated', *fondronke* 'ivre mort' *forflitten*, 'scolded above measure', *forfrighted* 'greatly terrified', *fortired*, 'excessively wearied', etc. Il semble que ce même morphème s'employait aussi comme préfixe pour donner à un adjectif une valeur de superlatif absolu "très", "extrêmement". C'est du moins l'avis de l'OED (s. v. *for-*, pref. 10) qui range dans cette catégorie des termes comme *for-black*, *for-cold*, *for-dry*, *for-dull*, *for-faint*, *for-hoar*, *for-old*, *for-weary*, *for-dead*. Mais nous verrons plus loin que l'opinion de Henry Bradley (rédacteur de la lettre F), est assez contestée.

2. Avec des verbes intransitifs, pour rendre la sensation d'épuisement, de fatigue extrême résultant d'un abus de l'activité exprimée par le verbe simple, et ce sont encore des participes passés, devenus ou non adjectifs, que l'on rencontre principalement; on dit donc "épuisé à force de crier (*forcried*), de jeûner (*forfasted*), de marcher (*forwalked*), de courir (*forrun*, *forarned*), d'errer (*forwandered*), de veiller (*forwaked*, *forwatched*), de pleurer (*forwept*)", etc.

Or, ces participes passés adjectifs en *for-* s'associent fréquemment avec le mot *wery* "épuisé, las" qui vient, non sans redondance, renforcer leur sens. Nous allons citer les principaux exemples rencontrés¹⁵. Les plus typiques sont ceux dans lesquels la construction est identique à celle du passage de *Piers Plowman* qui nous a servi de point de départ.

- (2) Than wakkenyde I i-wys, alle wery for-dremyde.
Morte Arthure 3393
- (3) Than waknez the wyese kynge, wery foretrauaillede.
Id. 806
- (4) I am wery for-rakyd and run in the myre.
Towneley Plays, Sec. Past. 256
- (5) Wery fortravaylled alle they were.
LOVELICH, Merlin 19098
- (6) He was werie forgone and lenyd hym down and fell on slepe.
Alph. of Tales 394/10

On notera qu'à part 6, tous ces exemples se trouvent dans des textes poétiques. La poésie allitérative utilise volontiers ce tour avec un verbe dont le simple commence par *w*. C'est le cas même de *I was wery forwandred*, et on peut citer encore :

- (7) and crepten into a cave whanne þei þeder come
al wery forwalked and wold take here reste.
William of Palerne 2236
- (8) as þei þat were wery forwaked to-fore.
Id. 2446

15. Quelques-uns de ces exemples m'ont été obligeamment fournis par M. Hans Kurath et l'équipe du *Middle English Dictionary*.

- (15) Forwaked was he wery; rist hym wolde he
Perceval 1879

Les rapports syntactiques sont parfois plus lâches dans les exemples suivants où *wery* est disjoint du participe par un autre mot :

- (16) Quen he al weri was forgan
 Ham he tok his wai onan.
Cursor Mundi (Cott.) 3527
- (17) Ryght ther as I was wont to done...
 As he that wery was forgo.
 CHAUCER, *House of Fame* 115
- (18) I am ful wery man forgone
Assumpt. Virg. 829
- (19) þan seiȝe he a weri kniȝt forgon
 Under a tre slepeand alon.
Amis and Amiloun 1054
- (20) Swylke an hors... I wolde have...
 Ffor myn are wery and fforgon.
Richard Cœur de Lion (éd. Brunner) 5514
- (21) Yhe are werie, madame, forwente of youre way.
York Plays 276/152
- (22) I am full werie...
 Forwandered and walked in þis forest
Id. 110/250
- (23) He slod slizli a-doun a-slepe ful harde
 As a wo wery weizh forwaked tofore ¹⁷.
William of Palerne 793
- (24) Chalaundres fele sawe I there
 That wery nygh forsongen were.
 CHAUCER, *Rom. Rose* 664
- (25) He was forwakyd and all werye.
Ipomedon 2 295/1459

Le lecteur remarquera que, dans les exemples 16-21, nous avons affaire au participe *forgone* (*forwent*), le plus incolore de tous, dont le sens "épuisé" (cf. *OED* s. v. *forgo*, 8) est identique à celui de *wery*.

III

Tel est l'usage des ^{xiv}^e-^{xv}^e siècles. Il montre qu'il existait une tournure bien caractérisée, avec quelques variantes., usitée surtout en poésie et parti-

17. Je me demande si l'original ne portait pas :

As a wo weizh wery forwaked tofore

"Comme un être malheureux, épuisé par une trop longue veille".

culièrement en poésie allitérative¹⁸. Le sens, disions-nous, en est clair, mais que dire de la nature et du rapport des éléments ? Pour reprendre l'exemple de *Piers Plowman* qui nous a servi de point de départ, *I was wery forwanded*, quelle est la fonction de *wery*, adverbe ou adjectif ? Si c'est un adverbe, il faut voir dans *forwanded* un participe passé ; si, au contraire, on tient *wery* pour un adjectif, comment faut-il analyser *forwanded* ? Non seulement pour nous autres modernes, mais aussi bien pour les contemporains du poète, la syntaxe de cette formule était équivoque et obscure. C'est ce qui saute aux yeux quand on confronte les variantes là où, comme pour *Piers Plowman*, il en existe. La version A dit *I was weori of wandringe* (ou *for wandryng*) avec *weori* adjectif et *wandringe* substantif verbal, ou encore *of wandrit*. La version C s'exprime un peu autrement et dit *Me byfel for to slepe for weyrynesse of wandryng*, à nouveau avec *wandryng* comme substantif verbal. (Les variantes des autres manuscrits sont ici sans intérêt et ne nous apprendraient rien de plus.)

Pour 10, *thow art wery forwalked*, un autre manuscrit de la version B, celui que Skeat a appelé W, dit *wery ofwalked*.

Pour 12, quatre manuscrits datés d'environ 1450-1460 (Cardigan, McCormick, Rawl. Poet. 141 et Trinity Oxford) lisent *wery for wakyng* au lieu de *wery forwaked*.

Pour 13, on a les variantes :

So weyk so wery so wandred and so mat
(Landsdowne 699)

et

So weyk so wery for wandryng and for wate
(Cambridge Hh. 4.12)

Le sens demeure le même : le sujet est épuisé parce qu'il a beaucoup voyagé, marché, veillé, etc. ; mais la construction est nettement plus claire et elle l'était certainement pour les lecteurs des XIV^e-XV^e siècles.

Une des conséquences de cette ambiguïté réside aussi dans la nécessité où se sont trouvés les éditeurs modernes de ces textes d'interpréter du point de vue de la grammaire, ne serait-ce qu'en prenant parti sur la manière de couper les mots ou de ponctuer, questions, on le sait, dont les scribes du moyen âge ne se préoccupaient guère. Bradley, dans l'*OED* penche, on l'a vu, en faveur d'adjectifs composés du type *for-black*, *for-old*, *for-weary*, etc. ; mais tout le monde n'est pas de son avis, comme on le verra plus loin et l'*OED* lui-même varie.

Selon qu'on imprimera (12) :

Wery forwaked in hire orisouns
Slepeth Custance

comme le font les manuscrits et l'édition Manly, *The Text of the Canterbury Tales*, ou qu'on ponctuera :

Wery, forwaked in hire orisouns

¹⁸. Bien qu'on n'en trouve pas trace dans l'excellent et si utile ouvrage de J. P. OAKDEN, *Alliterative Poetry in Middle English*, Manchester, 1930-1935.

comme le font Skeat, Koch et Robinson par ex., le sens sera différent : la virgule fait de *wery* et de *forwaked* des adjectifs juxtaposés et détruit ainsi la possibilité d'un syntagme *wery forwaked*, possibilité qu'atteste, on vient de le voir, la variante *wery for wakyng*.

De même, les éditeurs du *Kingis Quayr* de Jacques I^{er} impriment :

(25 bis) Forwakit and for-walowit thus musing
 Wery, forlyin, I lisnyt sodaynlye,
 And soon I herd the bell to matyns ryng
 And up I rase, no langer wald I lye
 K. Q. XI

C'est possible, mais la ponctuation n'est pas dans le manuscrit; le mot *forlyin* n'est pas attesté ailleurs. On pourrait aussi bien lire *wery for lyin* "las de rester étendu".

Cette incertitude nous autorise à faire table rase de tout ce qui, dans la ponctuation et la présentation modernes, est déjà une prise de position et à examiner l'une après l'autre les différentes interprétations que l'on peut donner à cette tournure.

IV

Commençons par la seule explication qui ait été avancée, celle qui consiste à voir dans *wery* un adverbe qui renforce le participe passé *forwardred*, dans lequel le préfixe intensif *for-* n'aurait plus qu'une valeur affaiblie. Elle a été proposée par J. F. Davis, *l. c.*, p. 85 : "the prefix *for-* denotes exhaustion, but its force is so weakened that the adverb *wery* is added to express that idea", et l'on retrouve une explication analogue dans les éditions partielles de C. M. Drennan, p. 17 et de C. D. Pameley, p. 19.

Cette explication pose une question de principe. L'emploi de *wery* adverbe est-il attesté ailleurs en moyen-anglais ?

On sait avec quelle facilité en anglais, comme d'ailleurs dans d'autres langues, certains adjectifs peuvent s'employer comme adverbes de manière sans addition d'aucun morphème¹⁹. Le phénomène est surtout sensible depuis la période moyen-anglaise; mais il était amorcé, bien que de façon fortuite, dès le vieil-anglais.

En vieil-anglais, en effet, le procédé le plus usuel pour former des adverbes consiste à ajouter la finale *-e* à l'adjectif; on a ainsi *strang* "fort", *strange* "fortement", *beorht* "clair", *beorhte* "clairement", *nytlic* "utile", *nytlice* "utilement". Or, il arrive que des adjectifs (environ deux douzaines) soient eux-mêmes terminés par *-e*; dans ce cas, l'adverbe correspondant se confond avec l'adjectif; on a, par ex., *cēne* "hardi" et "hardiment", *clāne* "propre" et "proprement, complètement", *dēore* "cher" et "chèrement". Ce hasard a peut-être servi à faciliter le processus qui prend de l'extension après la Conquête normande.

19. Pour la période moderne, le meilleur exposé a été fourni par Otto JESPERSEN, *A Modern English Grammar on Historical Principles*, Vol. II, Chapter 15, § 2 et 3 (Heidelberg, 1914).

La finale *-e*, qui sert encore de marque aux adverbes hérités du vieil-anglais ou faits sur le même modèle, se trouve être en même temps syllabe flexionnelle de l'adjectif : *fæste*, *harde*, *loude* "fort" et "fortement" viennent grossir le groupe de *kene*, *clene*, *dere*, *softe*, etc. (il y en a une douzaine). Or, dans le dernier quart du xiv^e siècle, cet *-e* s'amuit dans le parler londonien. Chez Chaucer, les adverbes de ce type sont souvent des monosyllabes, ainsi qu'en témoigne la scansion de vers tels que :

That al his love is *clene* fro me ago
Squire's T. F. 626

He *softe* into his bed gan for to slynke
 To slepe *longe*, as he was wont to doone
Tr. and Cr. III, 1535-6

Dans des cas de ce genre, plus rien ne distingue l'adverbe de l'adjectif.

Mais le renfort le plus important apporté à ce nivellement est fourni par les adverbes formés à l'aide de l'élément *va*. *-lice*, ma. *-liche*. Dès le xiv^e siècle, en effet, dans le dialecte des Midlands Est — celui qui joue le rôle dominant dans la constitution de la langue littéraire commune — les finales *-lich* des adjectifs et *-liche* des adverbes se réduisent pour se confondre bientôt en *-li*, *-ly*, avec une voyelle d'abord longue, puis brève, traitement qui se généralise au xv^e siècle.

C'est la raison pour laquelle, en anglais moderne, un des suffixes les plus productifs de la langue, *-ly*, sert à la fois à former des adjectifs et des adverbes, ce qui d'ailleurs ne va pas toujours sans quelque ambiguïté²⁰. En tout cas, cet état de choses fortifie, s'il en était besoin, la tendance à la "conversion" ou changement de catégorie²¹ dans une langue de plus en plus dépourvue de flexion. Cette indifférentiation morphologique entre adjectif et adverbe s'est poursuivie, on le sait, tout au long du développement de l'anglais, avec d'ailleurs des fortunes diverses.

Dans la langue parlée et familière, des deux côtés de l'Atlantique, le procédé qui consiste à utiliser l'adjectif en fonction d'adverbe est très fréquent aujourd'hui. Il fut également productif pendant les périodes élisabéthaine et jacobéenne. Mais il n'y a jamais eu là de "règle", ni même de tendance dominante, au contraire. Des siècles durant, c'est un par un que les adjectifs ont été employés comme adverbes d'intensité, du moins si l'on en juge par les textes. D'après les dépouillements de l'OED, *full* est ainsi utilisé dès les origines de la langue, *mighty* est signalé à partir de 1300, tandis que, comme adverbe, *jolly* n'est sans doute pas antérieur à 1650; *pretty* apparaît seulement en 1565 alors que *very*, — voué dans cet emploi à un succès particulier au point d'éclipser presque complètement l'adjectif — *very* n'apparaît dans les textes qu'en 1387.

20. Cf. E. KRUISINGA, *Handbook of Present-Day English*, 4th ed., Utrecht, 1925, § 1798.

21. Sur la conversion, en dehors du gros travail, très sérieux, d'Y. M. BIESE, *Origin and Development of Conversion in English*, Helsinki, 1941, voir R. W. ZANDVOORT, *Grammaire descriptive de l'anglais contemporain*, Lyon-Paris, 1949, §§ 751-784, et aussi mon *Esquisse d'une histoire de la langue anglaise*, Lyon-Paris, 1947, pp. 197-198.

Tout se passe comme si, au cours des âges, au fur et à mesure que s'usent les intensifs dont le parler affectif fait une telle consommation, il suffisait de puiser un peu au hasard dans le stock des adjectifs en réserve pour en tirer quelque nouveau venu : en principe, tout qualificatif susceptible d'exprimer, d'une manière ou d'une autre, l'intensité des sentiments ou du jugement, est virtuellement en passe d'être promu au rang de quantitatif. La seule observation qui, à ma connaissance, est propre à jeter quelque lumière sur le fonctionnement interne du procédé, est celle qu'a faite Jespersen, *l. c.* 15.21. Ce linguiste perspicace a remarqué qu'il y a une tendance à renforcer un adjectif en lui adjoignant un autre adjectif pris adverbialement et *signifiant à peu près la même chose* : ainsi *icy cold, scalding hot, shocking bad, excellent good, snowy white, verray parfit, ashy pale*, etc.

C'est bien à ce type syntactique que répond l'addition de *wery* à des participes passés ou adjectifs qui eux-mêmes expriment l'épuisement : *forwardred, forwalked, forwaked*, etc. Considérée dans cette perspective, l'hypothèse d'un *wery* adverbial est donc assez plausible.

Seulement, si l'on ouvre l'OED, ce vaste dépositaire du développement de l'anglais qui enregistre tout, jusqu'aux moindres *hapax legomena*, on n'y trouve pas trace de *weary*, adverbe, en moyen-anglais. C'est seulement vers 1790, et en écossais, que cet emploi y est attesté²². Il est vrai qu'une lacune est toujours possible. Aussi ai-je interrogé M. Hans Kurath, qui dirige à l'Université de Michigan la rédaction du grand *Middle English Dictionary*, le premier de ces "period dictionaries" dont la publication va enfin commencer. M. Kurath m'a écrit :

"*W* has not yet been edited and I hesitate to say anything definite about the words beginning with this letter. Our quotations are tentatively filed and only full editing will reveal the actual facts. Our tentative file shows no evidence for the occurrence of *wery* as an adverb".

Sans être absolument catégorique, cette réponse laisse peu d'espoir : si *wery* adverbe était vraiment courant en moyen-anglais, on en trouverait trace dans le fichier d'Ann Arbor.

De deux choses l'une : ou bien il faut admettre que les exemples 1-15 sont la preuve de cette existence, et dans ce cas les spécialistes du moyen-anglais ont presque tous manqué de perspicacité, ou bien il faut chercher une autre explication à la tournure qui nous occupe.

V

Si, en effet, on abandonne l'idée de voir un adverbe dans *wery*, il ne reste qu'une ressource : c'est d'y voir un adjectif. Mais comment alors analyser le syntagme *wery forwardred*?

Une première solution consiste à nier son existence et à considérer les deux termes comme deux adjectifs juxtaposés, se renforçant l'un l'autre. Ainsi qu'on l'a vu plus haut, c'est ce que certains éditeurs modernes ont fait pour les cas 12,

22. S. v. *weary*, *adj.* 7c "quasi-adv." as an intensive : Grievously, 'sadly' : *weary could, weary pottert* (disturbed).

12 bis, 13, 24 et 25 bis en séparant *wery* du mot suivant par une virgule. Solution simple et élégante qui, si elle était étendue à tous les autres exemples recueillis, aurait pour avantage de supprimer le petit problème que nous étudions. Bien que ces éditeurs se soient vraisemblablement laissé guider par leur seul instinct, ils auraient pu invoquer à l'appui des cas tels que 20 et 25 où l'auteur, le rédacteur ou le scribe n'ont pas hésité à prendre nettement position en passant de la juxtaposition à la coordination à l'aide de la conjonction *and* : *wery and fforgon, forwakyd and all werye*. Les exemples de disjonction que nous avons recueillis, 16 à 19, 21 et 23, ne manquent pas non plus d'être troublants. Dans un état de langue plastique et fluide comme l'était l'anglais des XIV^e-XV^e siècles, qui oserait affirmer qu'il n'y ait pas là pour le moins un élément de vérité?

Mais deux objections empêchent, à notre avis, de considérer cette hypothèse comme entièrement valable. D'une part, les variantes *wery ofwalked* / *wery forwalked* (cf. exemple 9) ou *wery forwaked* / *wery forwakyng* (ex. 12), *wery forwandred* / *weori of wandringe* (ex. 1) / *wery for wandryng* (ex. 13), paraissent bien indiquer entre les deux éléments de la tournure un rapport plus étroit que la juxtaposition. D'autre part, comme nous l'avons fait observer, cette expression est typique du style de la poésie allitérative; or ce genre de poésie ne connaît guère, surtout dans un même hémistiche, la juxtaposition des adjectifs. Ce ne serait donc que tardivement, à une époque où peut-être la construction n'était plus véritablement sentie par l'auteur (ou le scribe) qu'on serait passé à la coordination à l'aide de la copule. Quant à la juxtaposition, répétons-le, ce n'est pas autre chose qu'une interprétation fournie par les philologues du XIX^e siècle qui ont publié ces textes : elle n'est pas, sauf erreur, dans les manuscrits.

Peut-on cependant envisager d'autres hypothèses interprétatives? Je crois que oui. Il suffit pour cela d'admettre que, dans ce type d'expression, nous sommes en présence du phénomène linguistique auquel Jespersen²³ a donné le nom de "métanalyse". Dans un syntagme, des mots ou des parties de mots dont le rapport n'est plus exactement perçu par le sujet parlant, se soudent ou, au contraire, se séparent pour former un nouveau groupe syntactique dont la structure paraît plus naturelle, claire ou évidente. On dirait que, dans l'esprit humain, à une période de vigilance linguistique succède une période de somnolence; on continue bien à employer telle tournure ou telle construction, par exemple, mais, parce qu'elle se trouve isolée du fait de l'évolution de la langue, sa raison d'être cesse d'être apparente. Puis, quelques générations plus tard, le besoin de mieux comprendre ce que l'on dit reprenant le dessus, le sujet parlant, sans en modifier sensiblement les éléments phoniques, altère la structure syntactique de la tournure de manière à s'en donner à lui-même une explication plus satisfaisante. C'est là un phénomène bien connu et dont toutes les langues fourniraient aisément des exemples.

23. *The Philosophy of Grammar*, L., 1924, p. 155.

Ainsi quand, en français, l'adjectif possessif élié *m'* sort de l'usage, *m'amie*, perçu comme *ma mie*, donne naissance au nouveau vocable *mie*. Il a suffi que le lieu d'origine de la *poule d'Inde* cesse d'être familier pour qu'on l'interprète comme *poule dinde*, d'où par ellipse *dinde*. En allemand, au XVIII^e siècle, la préposition *während* 'durant, pendant' est sortie du participe présent du verbe *währen*. Des locutions comme *in der Zeit werender Vormundschaft* ²⁴, *in werendem Krieg*, ou *währendes Krieges* ont été "métanalysées" en *während der Vormundschaft*, *während dem Krieg(e)*, *während des Krieges* et, succédant à une période d'hésitation, l'emploi du génitif après la nouvelle préposition l'a emporté sur celui du datif. On sait qu'au début du XIX^e siècle, la bière fabriquée en Allemagne du Sud se fit particulièrement apprécier. Dans la petite ville d'*Eimbeck* ou *Einbeck*, on brassait une 'bière de Mars'. Au lieu de *Eimbeck(er) Bier*, les Munichoïses prononçaient *Dambeck* ou *Ambeck* et, comme un certain nombre d'autres marques avaient pour insigne un animal, on identifia *Bock* avec "bouc" et dans le reste de l'Allemagne on dit *Einbockbier*, d'où l'on tira par métanalyse *ein Bockbier*. Après quoi, par ellipse, le mot *Bock* prit le sens que l'on sait et qui est passé en français vers le milieu du siècle. En arabe, d'une construction comme *ġā'a bi kalbin* "il est venu avec le chien", on a tiré un verbe *ġāb* "apporter" qu'on fait suivre immédiatement de l'objet. L'anglais enfin nous fournirait de nombreux exemples. C'est par métanalyse que *peas*, *cherries* ont été considérés comme des pluriels sur lesquels on a refait un singulier *pea*, *cherry*. C'est pour la même raison qu'on a souvent mal analysé soit les mots simples à initiale *a(n)-*, soit le groupe "*a(n)*+substantif". Dans l'anglo-normand *appentise* "appentis", on a vu *a pentise*, puis par "consolidation étymologique" *a penthouse*. Une mésaventure analogue est arrivée à l'anglo-normand *apprentice* : *Apparailled hym as a prentice* écrit dans *Piers Plowman* B 11, 214 l'auteur (ou le scribe), tandis que dans le *Romaunt of the Rose* 687, un manuscrit écrit *apprentys* et un autre *a prentise*.

Vers le XV^e siècle l'état de confusion est tel que l'on lie *aman*, *anoke*, *anele*, etc. Lorsqu'on revient à l'état de vigilance dont nous parlions plus haut et que l'on sépare à nouveau l'article du substantif, une grande incertitude se manifeste quant à la façon de couper. On dit et on écrit *a nend* et *an end*, *a noke* et *an oke*, *a nadder* et *an adder* (va. *nēddre*), *noumpere* (vfr. *nomper*, *nompair*) et *an umpire*, etc. Cette incertitude affecte également la phraséologie. Doit-on interpréter *to stand in a maze* ou *to stand in amaze* pour exprimer l'état de stupéfaction? Impossible de décider, si l'on consulte les exemples anciens qui trahissent l'hésitation consciente. Personne ne pouvait savoir qu'il avait existé en vieil-anglais un verbe **āmasian* dont seul le participe passé *āmasod* est attesté. C'était d'ailleurs, semble-t-il, un mot fort rare. La locution *to be amazed* en vient cependant en droite ligne. Tout le reste est dérivation impropre ou provient de la métanalyse. Le moyen-anglais a d'abord fait un substantif *amaze*, puis le XVI^e siècle a donné *amazing*, *amazement*. D'autre part, contrairement

24. J. GRIMM, *Deutsches Wörterbuch* XIII, p. 803 cd.

à ce qu'enseigne l'OED, je crois que le moyen-anglais a fait *a maze* par métanalyse de *amaze* substantif et que, sur *maze* substantif, on a fait *to maze*, puis *mazy*, *mazement*, *mazeful*. Seuls les linguistes contemporains ont eu en main les éléments qui ont permis de débrouiller l'écheveau, de rétablir la filiation et de remonter jusqu'à la forme vieil-anglaise. Pendant de longs siècles, il a été impossible même aux gens les plus cultivés d'avoir une raison valable (s'ils l'eussent désirée) d'opter entre *to stand in amaze* et *to stand in a maze*. Je suis convaincu qu'un phénomène analogue s'est produit en ce qui concerne la locution *I was wery forwanded*. C'est ce qui reste à expliquer.

VI

Tout s'éclaire, en effet, si l'on suppose que *I was wery forwanded* est la métanalyse d'une locution exactement synonyme **I was wery for wandred*²⁵ dont le dernier terme était tombé en désuétude et par conséquent avait cessé d'être compris.

Qu'était-ce donc que ce mot **wandred* qui, par hasard, n'est pas attesté ? Un substantif ou un adjectif employé substantivement, et signifiant le "fait d'errer", l'"erre" comme on disait autrefois. La structure de la locution est alors parfaitement claire : on a *wery* adjectif construit avec la préposition *for* avec, comme complément, le nom *wandred*, ce qui donne le sens "épuisé d'errer" que tout le monde admet.

Si ce **wandred* était attesté, il y a longtemps qu'on aurait trouvé la solution du problème ; mais s'il ne l'est pas, d'autres formations analogues le sont, qu'il convient de passer en revue.

Depuis longtemps on a signalé en moyen-anglais des cas tels que les suivants (que nous citons par ordre alphabétique) :

- (26) The kinges dowhter which this syh
For pure abaissht drowh hire adryh.

GOWER, *Confessio Amantis* IV 1330

"par pure timidité"

- (27) And with that thought, for pure ashamed, she
Gan in hire hed to pulle.

CHAUCER, *Tr. and Cr.* II 656

"for being completely ashamed, i. e. for very shame. A curious idiom" (W. W. Skeat)

- (28) Ri3t for astoneid I stode in a traunce²⁶.

LYDGATE, *Temple of Glass* 934

"par étourdissement, tout étourdi".

25. Pour simplifier, je laisse de côté le cas où l'on a (cf. variante de 9) *wery ofwalked* à côté de *forwalked*, comme on aura *of wandringe* (variante de 1) à côté de *for wandering*. C'est un cas d'ambiguïté tout à fait parallèle et qui a pu jouer son rôle, puisque le préverbe *of-* pouvait avoir une valeur quasi identique à celle de *for-* et que, d'autre part, *wery* se construisait aussi bien avec la préposition *of* qu'avec *for*.

26. Noter la variante avec *-ing* dans :

Why art-tow stille ? Is it for shame or for astonyng ?

CHAUCER, *Boece*, I, Pr. 2, 14.

- (29) I grant...I am overcumen in this batail
For pure ataynt and recreant.
Ywain 3281
 "Comme un véritable traître et un lâche".
- (30) As any ravenes it shoon *for blak.*
CHAUCER, Knight's T. A 2144
 "par sa couleur noire"
- (31) Though that a man, for feeblesse of his yen,
 May nought endure on it [= the sun] to see *for bright?*
Id., Tr. and Cr. II 864
 "A cause de son éclat"
- (32) The Millere that *for dronken* was al pale ²⁷.
Id., Miller's Prol. A 3120
 "par suite de son état d'ivresse"
- (33) Amidde a tree, *for drye* as whyt as chalk,
 Ther sat a faucon ²⁸.
Id., Squire's T. F 409
 "blanc comme craie par suite de la sécheresse"
- (34) I dy nere *for dry.*
Towneley Plays (Surtees) 3/3
 "de sécheresse, de soif"
- (35) The bischoppe loughe *for fayne.*
Mel 1104
 "rit de plaisir"
- (36) What *for wery* and what *for feynt*
 Sir Bevys was nerehand attaynt.
Beves of H. 2449
 "d'épuisement et de faiblesse"
- (37) *For pure feint* right now she sank
Syr Generydes (Roxb) 8814
 "par extrême faiblesse"
- (38) Huon...was sore wery *for faynt*, for the blude that he had loste.
LORD BERNERS, Huon CXX 430
 "tout épuisé de faiblesse"
27. Peut-être aussi :
 (32 bis) he was yslayn to-nyght
For dronke, as he sat on his bench upright
CHAUCER, Pardoner's T. C 674
 "par suite de son état d'ivresse", mais on peut aussi comprendre avec les éditeurs (SKEAT, ROBINSON) *fordronke*, part. adj. "ivre mort".
28. SKEAT lit :
 Amydde a tree *fordrye*, as whyt as chalk,
 "dans un arbre tout desséché" et le manuscrit Ellesmere a la leçon *fordryed*.

- (48) But fynally, my spirit at the laste,
For wery of my labour al the day,
 Tok reste

CHAUCER, *Parl. of Foules* 93

"par lassitude"

- (49) So that she felte almost hire herte dye
*For wo and wery*³³ of that compaignie.

Id., *Tr. and Cr.* IV 707

"par douleur et lassitude"

- (50) Snaken and neddren stingeþ *for wod*.

Eleven Pains of Hell 48 (O. E. Misc 148)

"avec rage"

- (51) She hath such <wo> whan folk doth good,
 That nygh she meltith *for pure wood*.

CHAUCER, *Rom. Rose* 276

"de véritable rage".

Cette liste, qui est longue, — mais non exhaustive — donne des exemples de tous les termes utilisés qui nous sont connus. Beaucoup ne sont attestés que par cet unique exemple. D'autres, comme *for dry*, *for faint*, *for feeble*, *for weary*, et surtout *for wood*, sont moins rares. Quelle conclusion peut-on tirer d'un examen attentif de ces citations? Loin de moi l'idée de nier l'élément subjectif qui subsiste toujours dans l'appréciation d'un fait de syntaxe. Je crois cependant que, pour qui voudra considérer avec soin les exemples qui précèdent, il sera difficile de leur donner une autre interprétation. Contre l'avis, d'ailleurs nuancé, de Henry Bradley dans l'*OED*, s. v. *for*-³⁴, j'invoquerai celui de Kittredge³⁵, Schleich³⁶, Einenkel³⁷, et surtout de F. N. Robinson dans son édition des œuvres de Chaucer³⁸. D'ailleurs l'*OED*, par une curieuse inconséquence — mais qui trahit la difficulté de l'interprétation — s'il voit presque partout des adjectifs composés, accepte des locutions prépositives pour *dry*, *faint*, *feeble* et *wood*, quitte à penser comme le faisait Skeat à propos de (27), que c'est là "a curious idiom".

Il reste indiscutable que certains cas sont fort ambigus; mais, outre le sens et la construction, quelques autres critères sont favorables à la locution prépositive. Par exemple, l'emploi de *pure* dans les citations 26, 27, 29, 37 et 51 qui vient qualifier le substantif, de même l'emploi de l'adjectif *very* "vrai". On trouve :

- (52) for very glad

Generydes 1255

"par véritable joie"

33. C'est-à-dire *for wo* and *for wery*.

34. Cf. *supra* et n. 14.

35. Dans *Harvard Studies and Notes on Philology and Literature* I (1892), p. 16.

36. Édition de la *Fabula Duorum Mercatorum* de Lydgate, par J. ZUPITZA (*Quellen und Forschungen*, 83), p. 56.

37. *Streifzüge durch die mittenglische Syntax*, pp. 33-34.

38. En particulier pp. 781-782 (note sur *Knight's T.* A 2141-44).

- (53) for very wery

Black Knight 647

"par complet épuisement".

On rencontre aussi cette tournure avec l'adjectif *no* précédant le nom :

- (54) For na drie ne for na wate
-
- Ne changid þai never þair state

Cursor Mundi (Gött) 6365

"Aucune sécheresse, ni aucune humidité"

- (55) Ne for na febill at we fele

Alexander 4280

"à cause d'aucune faiblesse".

Mais, ceci dit, il ne fait pas de doute qu'il existait encore en moyen-anglais un assez grand nombre de verbes composés avec le préverbe intensif *for-*, pour lesquels, comme on l'a dit plus haut, on trouve des participes passés employés comme adjectifs. Le vieil-anglais, le vieux-norrois même, connaissaient l'usage de *for-* comme préfixe intensif pour former des adjectifs composés du type de va. *for-ēāde* "très aisément", *for-oft* "très souvent", vnorr. *for-litill* "très petit", *for-mikill* "très grand", etc. Rien n'empêchait ce type de persister en moyen-anglais ou en anglais moderne. Quand on lit par exemple :

- (56) He was forcold, and lokede aboute

Sevyn Sages (W) 2623

comment ne pas voir dans *forcold* un adjectif attribut "transi de froid"? Et de même dans :

- (57) To teche a rude fordull asse

LYDGATE, Minor Poems (Percy Soc.) 191

il s'agit bien d'un âne "extrêmement bête".

On retrouve l'adjectif cent quarante ans plus tard dans :

- (58) Ye sprites, fordull with toil

Marriage of Wit and Science (Hazl.
Dodsley II, 368)

Je pense qu'on a également affaire à un participe adjectif dans le cas suivant :

- (59) He gan to crye in his ire and woo
-
- Lych a man in furye forpoosyd to and froo

LYDGATE, Fab. Duor. Mercat. 532

où il faut comprendre "comme un homme en fureur tirailé en sens contraires", locution qu'on rencontre encore chez le même auteur dans sa *Vie de Saint Edmond* 2, 100 et qui n'est que le renforcement de *possed to and fro* que l'on trouve chez Chaucer, *Tr. and Cr.* 1,415 comme chez Lydgate lui-même (*Fall of Princes* 173). Il s'agit bien du participe du verbe *poss* "pousser, bousculer" et

je ne vois pas comment le contexte permettrait de suivre Schleich qui imprime *for poosyd to and fro*, la locution adverbiale *to and froo* ne pouvant porter que sur un adjectif ou un verbe.

Il est exact que tous les manuscrits, comme le signale Schleich, écrivent *for pcosyd* en deux mots, mais c'est là une preuve de plus de l'hésitation, de l'incertitude de scribes (ou même d'écrivains) qui ne savaient plus très bien comment interpréter des locutions de ce genre. La trace la plus typique de cette hésitation nous est fournie par le cas extrême que voici :

- (60) Aboute the place lay a diche
 For brodder and depper was none it liche
Bevis of Hamtoun 1138

où nous avons la contamination de deux constructions : **brodder and depper was none* où le comparatif est l'indice qu'il s'agit d'adjectifs, "aucun n'était plus large ni plus profond" et **For brod and dep was none it liche* "pour la largeur et la profondeur il n'avait son pareil" dans lequel les adjectifs sont manifestement devenus des substantifs, suivant une tendance au changement de catégorie, tendance très générale, mais particulièrement caractéristique de l'anglais depuis le XIII^e siècle. Si l'on trouve parfaitement clairs des emplois comme :

- (61) He knew the cause of everich maladye
Were it of hoot, or cold, or moyste, or drye
CHAUCER, *Gen. Prologue* 420

“que ce soit du chaud ou du froid ou de l’humide ou du sec”
et puisque, dans celui-ci :

- (62) For hete of cold, for cold of hete I dye
 Id., *Tr. and Cr.* I 420
 "je meurs de froid à cause de la chaleur, de chaleur à cause du froid"

on n'éprouve aucune hésitation à comprendre *for cold* comme locution prépositive dans laquelle *cold* (parallèle à *hete*) est bel et bien un substantif, on ne saurait discuter l'interprétation analogue que nous avons proposée pour les citations 26 à 51.

Il ne fait d'ailleurs aucun doute à nos yeux que, même pour les écrivains des ^{xiv}^e-^{xv}^e siècles, il subsistait parfois une certaine ambiguïté comme on le voit par les exemples 33, 41, 44 où les deux interprétations sont tout à fait possibles.

Cependant si, pour de vrais adjectifs, la chose est facile à admettre, que dire des cas que nous avons cités et où il s'agit d'un participe passé ? Est-il plausible de voir des substantifs dans *abaissht* (26), *ashamed* (27), *astoneid* (29), *attaynt* (29) *dronken* (31), *unknowe* (47), et pourtant comment procéder autrement ?

VII

Je pense qu'ici encore nous sommes en présence d'une nouvelle ambiguïté. Laissons de côté les formes de participes passés forts comme *dronken* ou

ce qui a certainement dû contribuer à empêcher tout remaniement de la part des copistes du ^{xv}^e siècle et à nous conserver cette tournure déjà archaïsante. Dans *Pierre le Laboureur* au contraire, la nature du vers prêtait à plus de liberté, aussi trouve-t-on des variantes. Ainsi pour la citation 63, le manuscrit Ilchester donne *abeggeth*, pour 64 le manuscrit Phillipps 2831 donne également *abrybeth* (par contre, il donne *beggen*). Dans un autre passage, les variantes sont encore plus intéressantes. Il s'agit de l'endroit où l'auteur parle des mendiants professionnels qui mutilent en bas âge leur progéniture et ensuite "vont mendiant avec leurs enfants".

(72) And goth ⁴⁰ fayteth with heore fauntes

dit la version A VIII 78, tandis que B VII 94 a *gon faiten* et que C X 170 donne *gooth a-faytyng*. Voilà bien, comme l'a décelé W. W. Skeat, la clé du problème : la tournure récente, qui est encore celle d'aujourd'hui, c'est *go a-begging*, *a-blackberrying*, *a-maying*, *a-straying*, etc., avec le nom verbal en *-ing*. Les formes en *-ed* de 63-71 représentent l'usage le plus courant au ^{xiv}^e siècle. Les formes en *-eth* de *Piers Plowman* sont la survivance d'un état plus ancien qui tombait en désuétude parce que le sujet parlant ne le comprenait plus. Au début du siècle, Robert of Gloucester écrit encore plus clairement :

(73) a day as Seint Edward an honteþ wende.
Chron. 5840

"un jour qu'il était allé à la chasse"

(mais déjà le manuscrit β lit *on huntynge*, et le manuscrit δ *an huntyng*).

Avec la sûreté de son flair grammatical — et de son immense érudition — W. W. Skeat a saisi qu'il s'agissait là du tour courant en vieil-anglais *he ferde ūt on huntað* "il partit à la chasse" dans lequel nous avons affaire au substantif abstrait *huntað*, *huntoð*.

On sait en effet que le germanique avait hérité de l'indo-européen un suffixe bien connu, got. *ōþu-*, vha. *-od*, va. *-oð*, *-að* qui a son équivalent dans le latin *-ātu-* (*senatus*, etc.) et qui servait à tirer de verbes, généralement faibles, ou d'adjectifs, des substantifs abstraits du genre masculin. De même qu'en gotique sur le verbe *wratōn* "voyager" on fait *wratōdus* "voyage", de même en vieil-anglais on fait *drūgoð* "sécheresse" (cf. écos. *drouth*) sur *drūgian* "sécher", *fiscað* "pêche" sur *fiscian* "pêcher", *fostrað* "nourriture" sur *fōstrian* "nourrir", etc. Mais dès cette époque, on le notera, ce vieux suffixe était en concurrence avec *-ung*, *-ing*, suffixe beaucoup plus vivant et productif avec lequel on tirait dans les mêmes conditions des substantifs abstraits, féminins cette fois. Il n'est pas rare qu'en vieil-anglais on trouve déjà les deux formes côte à côte, ainsi *drohtnoð* et *drohtnung* "conduite", *sweoloð* et *sweolung* "inflammation, brûlure", *langoð* et *langung* "désir", etc. Sous sa forme moderne *-ing*, ce suffixe devait non seulement supplanter *-oð*, *-að*, mais être appelé en anglais à un développement considérable.

40. SKEAT, dans l'une de ses éditions, met une virgule après *goth*.

VIII

Les études de syntaxe sont longues et minutieuses. Nous avons néanmoins maintenant tous les éléments pour reconstituer le développement historique tel que nous supposons qu'il s'est produit :

1. Des noms abstraits du type vieil-anglais en *-oð* ont survécu, bien que de façon précaire, jusque vers la fin du xiv^e siècle, mais la terminaison qui est encore en *-eþ* au début du siècle, a pris la forme *-ed*, ce qui la rendait très équivoque; d'où les substantifs *begged*, *bribed*, *caterwawed*, *mayed*, *strayed*, *walked*. Ce sont les seuls attestés. Il a dû certainement en exister d'autres. Par exemple, du va. *wandrian* "errer", on pouvait tirer va. **wandroð*, d'où en moyen-anglais **wandred* et, tout comme Chaucer écrit *I was go walked*, on pouvait dire *I was go wandred*, *to goon a wandred*. Ces survivances se sont trouvées en concurrence avec la nouvelle tournure *go a-begging*, *go wandring*, *go walking* qui a fini par les éliminer complètement; seulement ceci ne s'est pas fait du jour au lendemain: pendant plusieurs siècles, les deux locutions ont coexisté.

2. Précédé d'un adjectif qui se construisait avec *of* ou *for*, comme *wery*, il était également possible de dire **I was wery of wandred*, **I was wery of walked* ou *for walked*, etc. Ici encore il y avait la concurrence avec la nouvelle tournure (attestée par la version A de *Piers Plowman*) *I was weori of wandringe*, *wery for wandryng* (attestée n° 13 par un manuscrit), *wery for wakyng* (attestée chez Chaucer, comme variante de *forwaked* n° 12).

Si cependant le type **for wandred*, **for waked* s'est maintenu jusqu'au xv^e siècle, c'est, nous l'avons vu, grâce à une métanalyse. Par analogie avec les participes passés de verbes composés avec *for-*, on a compris *forwandred*, *forwaked*, etc. L'ambiguïté aidant, on a conservé, sans bien saisir le rapport des éléments, le syntagme *wery forwandred*. Il n'est même pas du tout exclu que, à partir d'un modèle de ce dernier genre, on en ait fabriqué d'autres.

En même temps, le succès de la tournure **wery for wandred* a déterminé la prolifération des tours du type 26-55 et, là encore, on a étendu l'usage de *for ashamed* (27), *for astoneid* (28), — qui ressemblaient formellement au type **for wandred*, — d'une part à des participes passés forts, d'où *for dronken* (34), *for unknowe* (47), et d'autre part à de simples adjectifs substantivés, d'où *for black* (30), *for feeble* (39), *for wood* (50, 51), etc. Ici encore, l'ambiguïté entre *for old* (44) "à cause de la vieillesse" et *for-old* "très vieux" a facilité le glissement insensible de l'un à l'autre de ces tours.

En conclusion, le type *I was wery forwandred* est une locution placée au confluent de tournures analogues qui ont influé les unes sur les autres grâce à l'ambiguïté complexe des éléments *wery*, *for* et **wandred* qui la composent, mais il est possible de reconstituer, comme nous venons de le faire, son histoire et son évolution. Et si, à la lumière des explications qui précèdent, on reprend l'examen des exemples 1-13, 23, 24, 25 *bis* cités au début, on verra que la structure des locutions qu'ils contiennent devient tout à fait claire.

Fernand Mossé.

SHAKESPEARE ET LE CINÉMA

Tant que le film demeura une symphonie d'images silencieuses, il est bien évident que les pionniers du septième art n'avaient que peu de raisons de songer à l'écrivain qui semble l'incarnation même du génie théâtral. La situation n'allait changer que du jour où les ombres de l'écran reçurent le don de la parole. Que l'on me permette, sur ce point, de prévenir une équivoque qui, non dissipée d'emblée, risquerait de peser sur toutes les observations que je me propose de soumettre à nos lecteurs. Comme René Clair qui a très lucidement exposé notre point de vue dans le recueil d'essais de *Réflexion faite* ¹, j'estime que l'invention du film parlant s'est produite trop tôt — le succès du *Chanteur de Jazz* date de 1927 —, alors que le cinéma muet était loin d'avoir épuisé toutes ses possibilités. Sans doute eût-il mieux valu, selon un "vœu rétrospectif" du poète d'*A nous la liberté*, que les progrès techniques se soient succédé dans l'ordre suivant : le relief, la couleur, le son et la parole. Mais il m'aurait paru absurde de nous attarder en des regrets superflus, alors que le cinéma sonore et parlant s'imposait, dès 1928, avec l'idyllique *Ombres blanches* et le magique *Hallelujah*. Je ne fus donc jamais de ceux qui opposaient au parlant des objections de principe.

Ayant ainsi précisé mon optique personnelle, je dois convenir que les nombreux essais qui furent alors tentés pour transposer à l'écran des pièces de Shakespeare furent extrêmement décevants. Le *Roméo et Juliette* d'Irving Thalberg (1935), par exemple, n'a plus guère qu'un intérêt historique. *Le songe d'une nuit d'été* (1936) peut servir davantage, comme modèle d'une erreur à ne pas renouveler. Ce fut le seul film que dirigea Max Reinhardt, l'expert metteur en scène des théâtres autrichiens et allemands, exilé à Hollywood. Très manifestement, Reinhardt y est demeuré fidèle à une conception toute théâtrale, n'utilisant les ressources du cinéma que pour dissimuler ses truquages dans les épisodes féériques. Et on ne citera que pour mémoire l'*Hamlet* de Swen Gade qu'Asta Nielsen jouait en travesti, puisque Erwin Gepar n'en avait pas tiré le scénario du drame de Shakespeare, mais des vieilles légendes scandinaves.

Plûtôt que de m'astreindre à suivre l'ordre chronologique, je préfère signaler d'abord deux autres ouvrages qu'il sied d'inscrire "en marge" de deux chefs-d'œuvre shakespeariens. Il s'agit des films intitulés *To be or not to be* et *A double life*. Dans une de ses chroniques des *Nouvelles Littéraires* ², Georges Charensol a très finement analysé ce qu'ils avaient de commun : l'étude du dédoublement de la personnalité chez certains comédiens qui abolit, pour eux, toute frontière entre le théâtre et la vie. Ce thème était

1. Gallimard, 1951.

2. 19 août 1948.

abordé, dans *To be or not to be*, sur le mode plaisant et cocasse. Au contraire, George Cukor l'avait traité de façon dramatique. Il montrait un célèbre acteur de Broadway qui remportait un tel succès dans le rôle du More de Venise qu'il le devait interpréter, sans interruption, pendant deux années. Or, ce comédien s'identifiait d'autant plus facilement à Othello que l'actrice qui personnifiait Desdémone était la femme dont il était divorcé, sans avoir cessé de la désirer. Ce n'était d'ailleurs pas elle qu'il étranglait finalement, mais une serveuse de bar, avant de jouer, pour de bon, sur les planches, l'impressionnante scène du suicide. Le prince des Elisabethains aurait-il accusé de lèse-majesté le cinéaste américain? Je crois plutôt qu'il aurait suivi d'un regard bienveillant cette plongée de quelque moderne Burbage dans le sous-univers freudien.

*
**

Et maintenant nous pouvons essayer de dresser un sommaire bilan de ce qui figurera sûrement comme une grande époque dans toute histoire des rapports entre Shakespeare et le cinéma. Elle commença en 1944, lorsque Laurence Olivier entreprit de porter *Henry V* à l'écran. Plusieurs raisons avaient dicté son choix de cette pièce. D'abord, il avait interprété avec un succès éclatant le rôle du protagoniste dans la compagnie de l'Old Vic. Il savait aussi de quel prestige s'entoure le souvenir du Prince Hal qui, après une jeunesse fort agitée (moins licencieuse peut-être que ne l'a dépeinte Shakespeare), s'imposa rapidement comme le plus glorieux souverain que l'Angleterre eût connu depuis Guillaume le Conquérant. Comment ce héros national n'aurait-il pas inspiré de nombreuses pièces patriotiques? En 1588, l'année de l'Invincible Armada, les Comédiens de la Reine représentaient *Les Célèbres Victoires d'Henry V*. Or, il restait toujours nécessaire de stimuler le moral du peuple anglais, quand fut créé notre *Henry V*, au printemps de 1599. Malgré le désastre de l'Armada, l'Espagne demeurait menaçante. Son infanterie occupait Calais et les ports de la Manche. Philippe II avait suscité en Irlande une révolte qui ne fut complètement réprimée qu'en 1603, peu de temps avant la mort d'Elizabeth. L'auteur d'*Henry V* acceptait si bien sa mission de propagandiste que le Chœur, au début du cinquième acte, prédisait le retour triomphal du comte d'Essex. On sait quel cruel démenti les événements ont donné à cette enthousiaste prophétie.

Toutefois la faveur dont jouit *Henry V* chez les spectateurs britanniques ne tient pas seulement à la geste héroïque du vainqueur d'Azincourt, mais aussi à ses interludes comiques. Sans doute n'y voit-on point reparaître le Falstaff d'*Henry IV* que Ralph Richardson devait incarner, à l'Old Vic, en 1945, avec une autorité inoubliable. Mais son fantôme accompagne, dans *Henry V*, ses joyeux compagnons : le lieutenant Bardolph, le caporal Nym et l'enseigne Pistol. Pour pimenter l'action, notre astucieux dramaturge y a, de plus, introduit un quatuor de types pittoresques : l'Anglais Gower, le Gallois

Fluellen, l'Ecossais Jamy et l'Irlandais Macmorris. Et finalement il offre à ses compatriotes la scène, d'un cocasse irrésistible, où Henry Plantagenet courtise Catherine de France en un langage aussi expressif qu'incorrect. C'est déjà le ressort théâtral qu'utilisera Terence Rattigan lorsqu'un de ses personnages offrira, en 1936, de la phrase *She has ideas above her station* cette version française : "Elle a des idées au-dessus de sa gare". Cette réplique de *French without tears* fut applaudie durant plus de mille représentations, pour garantir que le procédé garde une efficacité infaillible.

Mais, demandera-t-on peut-être, en énumérant tous les motifs qui devaient rendre un *Henry V* filmé si agréable aux Londoniens, ne rassemblez-vous pas autant d'arguments contre sa diffusion à l'étranger, et particulièrement en France? Il est indéniable que certains Français qui retournèrent en Grande-Bretagne au lendemain de la Libération, prédirent que ce film ne pourrait jamais être projeté chez nous. Encore une prophétie que les faits allaient démentir! Présenté aux critiques, à Cannes, hors festival, le 13 septembre 1947, *Henry V* passa aussitôt en exploitation régulière à Paris, sans soulever d'incident. L'unique concession que Laurence Olivier avait consentie fut de couper le passage où Fluellen rapporte le cadavre du page, tué par les Français, au mépris des lois de la chevalerie. L'épisode est historique et Shakespeare l'a trouvé dans Holinshed. Si je fus pourtant de ceux qui conseillèrent à Laurence Olivier de le supprimer, c'est que les images, en leur cruelle vivacité, donnaient à ce crime de quelques fuyards l'allure d'un inexpiable forfait national. Cette parenthèse refermée, je suis heureux de constater qu'*Henry V* n'a pas seulement fait, chez nous, une brillante carrière, mais qu'il continue d'être repris dans de nombreux Ciné-Clubs comme un classique de l'écran.

Au reste, je doute que l'on puisse trouver une meilleure occasion de méditer sur les variations et les transpositions du sentiment patriotique. Nous avons vu qu'en 1599, l'ennemi, aux yeux de Shakespeare, n'était plus le Français, mais l'Espagnol. De la même façon, quand Olivier tournait les scènes de la bataille d'Azincourt dans la campagne irlandaise (pour être sûr que nul vrombissement d'avion ne se mêlerait au cliquetis des armures), ceux qui menaçaient son pays se nommaient Hitler et Gœring. La même année, on représentait, au théâtre des Champs-Élysées, la *Jeanne avec nous* de Claude Vermorel. La salle éclatait en applaudissements lorsque la Bonne Lorraine s'écriait : "Nous allons bouter les Anglais hors de France." Il fallait vraiment être aussi imperméable qu'un censeur officiel pour se méprendre sur la signification de ces bravos. Ajoutons, pour préserver les droits de l'humour, que Laurence Olivier descend d'une famille de pasteurs protestants qui émigra, lors de la révocation de l'Edit de Nantes. Ainsi qu'il nous le faisait remarquer en souriant, si l'un de ses ancêtres combattit sur le champ d'Azincourt, ce ne put être que dans les rangs français.

Arrivons-en à l'essentiel : *Henry V* partage avec *Hamlet* le privilège d'être une pièce où Shakespeare ne se contente pas d'emprunter à la vie théâtrale

des images et des métaphores, mais où il s'explique franchement sur les conditions mêmes de son art. Observons toutefois que les discours de Hamlet aux acteurs, même quand il leur recommande de "tendre un miroir à la nature", ne concernent que l'interprétation. Sur sa conception du drame historique, le seul témoignage reste celui d'*Henry V* qui est, d'ailleurs, fort explicite. Il est fourni par le Chœur qui intervient au début de chaque acte, à la fois pour marquer les progrès de l'action et son caractère épique et aussi pour renouveler un appel à l'imagination des spectateurs.

Reprenons donc ensemble les principaux passages du manifeste que constitue le prologue d'*Henry V* : "Oh! que n'ai-je une muse de flamme qui s'élèverait jusqu'au plus radieux empyrée de l'imagination, pour théâtre un royaume, des princes pour acteurs et des monarques comme spectateurs de ce grandiose déroulement! Alors, le belliqueux Harry, jouant son propre rôle, prendrait l'aspect de Mars; et, sur ses pas, on verrait — chiens tenus en laisse — famine, fer et feu qui rampent et demandent à servir. Mais pardonnez, vous tous, gentils spectateurs, aux vils comédiens qui ont osé porter sur ces tréteaux indignes un si noble sujet! Cette arène pour combats de coqs peut-elle contenir les vastes plaines de France? ou bien pouvons-nous entasser dans ce rond de bois les simples casques qui effrayèrent le ciel à Azincourt?... Laissez nous donc travailler sur vos facultés imaginatives... Que vos pensées comblent les vides de nos imperfections! Divisez chaque individu en mille parties et inventez de puissantes armées... Car ce sont maintenant vos pensées qui doivent orner nos rois, les transporter ici et là, enjambant les époques, ramenant le total de maintes années à un sablier d'une heure..." Jamais on n'a dénoncé plus vigoureusement les limites du réalisme au théâtre : comment prétendre faire défiler les guerriers d'Azincourt dans une salle qui ne suffirait même pas à contenir leurs casques? Evoquer l'histoire d'Henry V n'est possible que si les spectateurs magnifient le spectacle dérisoire qu'on leur offre, s'ils le transportent dans "la forge vivante de l'esprit", ainsi que les y invite encore, au cinquième acte, le mandataire du poète.

A ce messager de Shakespeare Laurence Olivier eut l'heureuse audace de répondre : si votre immatérielle "forge vivante" demeure irremplaçable, si nous serons toujours contraints de solliciter l'adhésion imaginative du spectateur, ne pourrions-nous pas l'obtenir plus complète par un recours intelligent aux moyens du cinéma? Bien loin de songer à trahir Shakespeare, Olivier s'est appliqué à le servir, en respectant ses indications. Il nous installe donc, d'abord, au Théâtre du Globe, dans le fameux "O de bois". L'action s'y développe, tant qu'elle y peut tenir sans invraisemblance. Quand ce cadre est devenu manifestement trop étroit, le cinéma vient, si j'ose dire, relayer le théâtre pour nous découvrir les ports de Southampton et d'Harfleur, puis les "vastes plaines" de France. Sans heurt, avec la même logique, nous serons ramenés, pour le dénouement, parmi les spectateurs du *Globe*. A part quelques raccourcissements, Laurence Olivier a suivi fidèlement le texte shakespearien, ne prenant avec lui qu'une seule liberté notable. Dans *Henry V* (II, 3), Sha-

Shakespeare se borne à faire conter par "l'ex-Mistress Quickly" les derniers instants de Sir John Falstaff. Olivier a représenté l'agonie du sympathique ivrogne, en lui faisant évoquer la scène où son "King Hal" l'avait brutalement écarté de son chemin (2nd *Henry IV*, V, 5). Pour qui aime Shakespeare, ce bref rappel est émouvant. Mais on portera surtout au crédit de Laurence Olivier le fait que son *Henry V* demeure, après huit années, l'une des rares réussites du Technicolor. Tous les historiens du cinéma s'accordent à reconnaître qu'il a joué de ce procédé avec une remarquable virtuosité : il a créé des images qui rappellent tour à tour les miniatures des Livres d'Heures et les tableaux de Paolo Uccello ; il a donné la pleine mesure de son art comme interprète et comme metteur en scène dans l'inoubliable séquence de la ronde nocturne d'Henry à travers le camp, en cette veille d'une journée décisive où "tout repose sur le Roi".

En dépit de cette réussite, celui qui allait bientôt recevoir le titre de Sir n'hésita point de revenir à la formule du noir et blanc lorsqu'il entreprit de tourner *Hamlet* en 1947. Sa décision était inspirée à la fois par certaines considérations techniques, par la crainte que la couleur n'affadisse cette tragédie, par le désir enfin que son ouvrage évoquât l'art du graveur, à la façon de Daniel Maclise, plutôt que celui du peintre. Il n'eut point à s'en repentir puisque à la Biennale de Venise, en septembre 1948, *Hamlet* se vit décerner le Grand Prix international et le prix de la critique italienne, tandis que Jean Simmons en Ophélie obtenait le prix de la meilleure interprétation féminine et Desmond Dickinson celui de la photographie.

Il va de soi qu'*Hamlet* posait le problème des coupures de façon beaucoup plus grave qu'*Henry V*. On sait, en effet, que l'*Hamlet* "canonique" demeure, à proprement parler, un monstre. La pièce que nous lisons sous ce titre a été confectionnée par des éditeurs, soucieux de ne rien perdre, à l'aide de trois textes qui souvent se complètent et parfois se contredisent. Le résultat de ces efforts nous offre un total de quatre heures de spectacle, sans entr'acte. Seul, à ma connaissance, l'intrépide Georges Pitoëff en a osé donner une représentation intégrale. Or, dès l'origine, il fut entendu que le film d'*Hamlet* ne pourrait excéder une durée de cent cinquante minutes. D'où la nécessité absolue d'un travail d'adaptation sur lequel Alan Dent — qui fut alors le collaborateur de Laurence Olivier — s'est expliqué, dans une interview qu'a reproduite *France-Grande-Bretagne* ³. Si nous regrettons la disparition de Guildenstern et de Rosencrantz, du moins retrouvons-nous dans la bouche de Polonius et d'Horatio la plupart de leurs répliques importantes, celles qui provoquent les décisives ripostes d'Hamlet. L'absence de Fortinbras est plus pénible et l'on croit volontiers Alan Dent quand il rapporte avec quelle douleur Olivier prit la détermination de le sacrifier. Mais il ne s'agissait pas seulement de gagner quelques minutes : l'apparition du jeune prince de Norvège aurait forcément exigé le maintien du monologue, *How all occasions...*

3. Deuxième trimestre 1949.

Ce n'est sûrement pas de gaieté de cœur qu'Olivier s'est résigné à ne pas plus nous faire entendre, de sa voix magnifique, cet examen de conscience que le déchirant *Oh what a rogue...* qui termine le second acte. Et force nous est bien de reconnaître qu'il ne pouvait prétendre faire "passer" à l'écran des morceaux d'une telle envergure, même en recourant à l'artifice du monologue mi-déclamé, mi-pensé, qu'il a employé dans *Hamlet* comme déjà dans *Henry V*.

Nonobstant ces sacrifices, il n'est point paradoxal de dire que le film d'*Hamlet* a éclairé certains aspects de cette œuvre complexe, même pour des habitués du théâtre. A preuve, ce loyal aveu du critique Jean-Jacques Gautier : "J'ai entendu, pour la première fois, certaines répliques de Shakespeare dont l'importance, jusqu'à présent, m'avait échappé" ⁴. En écrivant ces lignes, J.-J. Gautier faisait allusion, je pense, au bref dialogue entre Hamlet et Horatio avant le combat final, dont la valeur ressort souvent mal à la représentation. De même Olivier a-t-il eu le mérite d'illustrer visuellement un des traits profonds de la psychologie d'*Hamlet*. Il n'a pas craint d'offenser la vraisemblance superficielle en confrontant ses quarante et un ans aux vingt-sept ans d'Eileen Herlie. Et on ne saurait que l'en féliciter, car le rapprochement de leurs visages sur l'écran rappelait au spectateur cette vérité fondamentale, antérieure à toute interprétation, métaphysique ou freudienne, du caractère d'Hamlet : avant que Claudius eût commis son crime, l'héritier présomptif du trône de Danemark qui achevait ses études à Wittenberg se sentait heureux et fier de posséder un père qu'il révérait et une mère qu'il adorait. Pas plus qu'Œdipe avant la catastrophe, Hamlet n'a éprouvé le fameux complexe d'Œdipe. Sa tragédie est celle d'un jeune homme parfaitement sain de corps et d'esprit, brusquement jeté dans un univers pourri.

Y avait-il pourtant une faille dans sa nature? Laurence Olivier le suggérait quand il plaçait en exergue à son film cette citation : "Souvent advient-il que des hommes, — bien qu'ils n'aient qu'une seule faiblesse, un excès de telle tendance naturelle qui renverse les remparts de la raison, quelque penchant devenu exclusif, — que donc ces hommes qui ne sont, j'y insiste, atteints que d'un seul défaut, verront leurs plus pures vertus blâmées de tous et comme souillées par cette unique défaillance". J'ai moins aimé, je l'avoue, qu'Olivier ait cru devoir préciser le point faible chez Hamlet en ajoutant au texte de Shakespeare cette phrase : "Voici la tragédie d'un homme qui ne pouvait se décider à agir". Fort heureusement, en grand acteur possédé par l'intelligence intuitive de son personnage, Olivier dépassait de beaucoup cette conception simpliste. Il incarnait le véritable Hamlet; non point un éphèbe efféminé et prêt aux équivoques du travesti, mais un authentique fils de roi, dont tous les témoins s'accordent pour proclamer que, s'il n'avait trébuché dans le piège tendu par le destin, il eût été un grand monarque.

Reste le reproche qu'ont adressé à ce *Hamlet* (et qui porte sur tous les

4. *Le Figaro*, 16 octobre 1948.

films qui furent ou seront directement inspirés de Shakespeare) ceux que j'appellerai, sans aucune malveillance, les jansénistes du cinéma. Ils ont protesté qu'*Hamlet*, c'était encore du théâtre photographié. J'aime trop le septième art pour ne pas chérir particulièrement certaines œuvres de Chaplin où le metteur en scène (qui est de plus, en ce cas, un grand mime) a inventé son sujet. Mais ces exemples d'autonomie absolue demeurent forcément des exceptions dans une production abondante et industrialisée. Au reste, nos intransigeants amis ne sont-ils pas injustes quand ils exigent du cinéma une originalité que l'on n'a jamais réclamée du théâtre? Personne n'a blâmé Shakespeare pour ses emprunts à Plutarque lorsqu'il composait *Antoine et Cléopâtre*. La question qui se pose donc à nous est, très précisément, celle-ci : en adaptant *Hamlet* à l'écran, Laurence Olivier l'a-t-il repensé en termes de cinéma? La réponse ne me paraît point douteuse, — compte tenu de cette évidence qu'en de certains passages aucune image matérielle ne saurait atteindre à la valeur incantatoire du vers shakespearien. Cela dit, on est heureux de saluer en cet *Hamlet* une noble réussite. Par de nombreux artifices (il n'est pas d'art sans artifices) comme la concordance de son début et de sa conclusion, par la mise en valeur des épisodes dans tel ou tel lieu du château d'Elseleur, par les illustrations de l'orgie royale ou de l'attaque des pirates, par des recherches telles que le contraste entre l'angoisse humaine du *To be or not to be* et l'implacable indifférence des vagues "toujours recommencées", par cette scène culminante du duel où paroles, gestes, regards, mouvements des épées se mêlent en une indissoluble unité, Laurence Olivier a splendidement servi et Shakespeare et le cinéma ⁵.



Pendant que son rival tournait cet *Hamlet*, Orson Welles préparait un *Macbeth*. Ce film fut également projeté, en 1948, devant le jury du festival de Venise; mais son acteur le retira de la compétition avant que les juges aient pu se prononcer publiquement. Il s'agissait alors, sauf erreur de ma part, d'un film en douze bobines que je n'ai jamais vu. J'en avais pourtant déjà rédigé les sous-titres quand on me demanda de reprendre le même travail pour la version en neuf bobines qui passa sur les écrans parisiens à partir de juin 1950. Dans la mesure où une comparaison entre les deux "continuités" m'autorise à émettre un jugement, je puis dire qu'il n'existe aucune différence d'inspiration entre les deux versions : en raccourcissant son ouvrage, Orson Welles me paraît avoir uniquement visé à une plus grande concentration dramatique, à un plus inexorable envoûtement du spectateur.

Aussi ce *Macbeth* nous frappe-t-il essentiellement comme l'expression d'une puissante personnalité, celle du grand acteur qui fut aussi le réalisateur de

5. Dans le numéro déjà cité de *France-Grande Bretagne* figure aussi une très pertinente étude de Miss Dilys Powell sur les précédentes versions d'*Hamlet* à l'écran et sur la manière personnelle dont Laurence Olivier a envisagé le problème.

Citizen Kane et de *La Splendeur des Amberson*. Evoquant récemment le souvenir de son *Macbeth*, à propos d'une médiocre représentation de la pièce, Thierry Maulnier confessait un enthousiasme sans réserve : "Il y a eu, disait-il, l'extraordinaire, le prodigieux *Macbeth* d'Orson Welles, — ce monde pourrissant, désespéré, ce château-caverne, l'inoubliable vision des hautes ramures frissonnantes en marche vers Dunsinane, l'attaque aux torches, Orson Welles lui-même" ⁶. Ces quatre derniers mots résument bien tous les éloges de Thierry Maulnier : en contemplant ce défilé d'images, on ne saurait oublier, une minute, l'impérieuse présence d'Orson Welles.

D'abord, tout naturellement, parce qu'il joue le rôle de Macbeth avec un dynamisme, une fougue que l'on dirait purement instinctifs si l'on ne savait qu'il est aussi un des éditeurs de Shakespeare et qu'il a réfléchi à loisir sur les problèmes que pose le texte. Tout lui appartient dans ce film où il réduit ceux qui l'entourent au rang de simples comparses : non seulement les effets visuels dont parle Thierry Maulnier, mais aussi une conception personnelle de l'essence d'une tragédie qui exige, selon lui, les interventions d'un représentant de la religion chrétienne. Elle s'affirme sans équivoque, dès les premières lignes du prologue : "Notre spectacle est situé en Ecosse, l'antique Ecosse encore sauvage, dans cette brume où se mêlent l'histoire et la légende. La croix n'y a été plantée que tout récemment. Contre la loi et l'ordre chrétiens conspirent les agents des ténèbres, les prêtres de l'enfer et de la magie, ces sorciers et ces sorcières auxquels les hommes ambitieux servent d'instruments." Qu'aurait pensé William Shakespeare d'une telle prise de position métaphysique? Sans doute Holinshed lui avait-il appris que Macbeth (qui fut, durant une dizaine d'années, un assez bon tyran) fut tué en 1057. Mais se représentait-il l'Ecosse du XI^e siècle comme une contrée encore sauvage et maléficiée? Je crois plutôt que si la radio avait été inventée de son temps et qu'un précurseur d'Orson Welles fût venu l'interviewer pour une avant-première, il aurait tranquillement déclaré qu'il voyait Macbeth et Macduff en costumes de nobles élisabéthains, mus par les mêmes ressorts qu'Essex ou Southampton. Toutefois, si nous adoptons l'*ars homo additus naturae* de Francis Bacon comme stimulant de tout effort artistique, nous ne nous plaindrons pas que ce *Macbeth* soit du Shakespeare revécu dans la "forge vivante" de l'imagination d'Orson Welles.

Pour me permettre de boucler (à titre tout à fait provisoire, je l'espère) cette étude sur une nouvelle forme de renaissance shakespearienne, voici paraître un *Othello* du même Orson Welles. Il a suscité, dès le début, ce que l'on appelle, en langage parlementaire, des mouvements divers. En effet, au festival de Cannes, en mai dernier, ce film a partagé la plus haute récompense avec *Deux sous d'espoir* de Renato Castellani; mais plusieurs de nos confrères ont véhémentement protesté contre cette décision du jury. Avant de prendre parti dans ce débat, je vous prierai de vous reporter à l'article qu'Orson Welles,

quelques jours auparavant, avait donné aux *Nouvelles Littéraires* ⁷ sous ce titre : *Existe-t-il une tradition shakespeareienne?* Il y rappelait à bon droit que le contact avec les dramaturges élisabéthains fut brutalement rompu en 1642, lorsque les Puritains firent fermer toutes les salles de spectacle. Il ajoutait que la Restauration n'avait nullement "restauré" l'ancien théâtre, qu'elle en avait créé un nouveau, un "théâtre de la cour royale, et non plus de la cour des auberges, — plein de musique et de verve, mais sans guère de poésie." Citant en exemple Garrick, Mrs. Siddons, Phelps, Macready, Kean, Irving et Ellen Terry, Orson Welles concluait qu'ils furent tous des individualistes révolutionnaires et rompirent avec la mode courante pour obéir à "l'unique tradition vénérable" du théâtre classique anglais, celle qu'il nomme "la tradition du changement". Ayant résumé ce manifeste, je me réjouis d'y pouvoir joindre un témoignage personnel : en novembre dernier, au Saint James's, encore décoré des photographies de Sir Laurence, j'ai vu Orson Welles interpréter le rôle d'Othello. Il le faisait en digne successeur des grands comédiens qu'il a évoqués dans son article et ce fut avec une profonde émotion que je l'entendis murmurer, comme un pathétique adieu, le fatal : *I smote him thus.*

Si j'ai choisi de mentionner particulièrement ce détail, c'est naturellement pour attester que son fougueux génie est capable de se discipliner, au point d'atteindre par la suavité au suprême tragique. Mais je voulais aussi avertir ceux de mes lecteurs qui n'auront pas encore vu le film qu'ils n'entendront pas les derniers vers du discours final où Othello, suivant l'usage des héros shakespeareiens, édifie pour la postérité son image stylisée. Pour conclure le drame, Orson Welles a préféré l'interrompre sur la poétique comparaison avec le vil Indien qui rejeta une perle plus précieuse que toutes les richesses de sa tribu. Eut-il raison? Eut-il tort? on en pourrait discuter à l'infini. Ce qui importe, c'est de comprendre qu'un film, même lorsqu'il s'inspire de Shakespeare, doit refléter l'effort d'un auteur qui en règle tous les détails d'après sa conception de l'ensemble. Si Orson Welles a tenu à lire lui-même le générique ou à substituer sa voix à celle de l'acteur qui joue Roderigo, ce fut moins peut-être par impérialisme que par souci de renforcer l'unité de son ouvrage. Dans le même dessein, il a utilisé les pittoresques décors que lui offrait le Maroc, depuis l'établissement de bains turcs jusqu'à l'ancienne cité portugaise de Mazagan. Néanmoins il n'a puisé que dans sa seule imagination visuelle l'idée de cette cage où nous voyons hisser Iago dès le début du spectacle et qui, chaque fois qu'elle reparait ensuite, accrochée au mur de la citadelle, vide encore mais sûre de sa proie, nous rappelle que le châtiment du traître sera implacable. Des critiques qui furent formulées, quand on proclama le palmarès de Cannes, par les envoyés spéciaux des journaux parisiens, je n'en ai lu qu'une seule qui méritait de retenir l'attention : Henry Magnan reprochait au film un manque de progression dramatique ⁸. Peut-être, en effet,

7. 8 mai 1952.

8. *Le Monde*, 12 mai 1952.

Orson Welles, dans son désir de resserrer l'action, l'a-t-il amenée un peu trop rapidement à un invariable paroxysme. Mais il faut également tenir compte du fait que, par suite d'un "incident technique", la copie d'*Othello*, projetée à Cannes, était dénuée de sous-titres français. Or, nul angliciste n'ignore que l'ironiste qui inventa de définir l'anglais comme "la langue de Shakespeare" mérite une place éminente au paradis des mystificateurs⁹.

*
**

Au moment de terminer cet article, je retrouve une coupure de presse qui ne date que d'un mois. Elle annonçait que Pierre Billon partait pour l'Italie, afin d'y tourner un *Marchand de Venise*. Interrogé sur le texte de ce film parlant, il a répondu : "Louis Ducreux écrira les dialogues *additionnels*. Nous gardons, en effet, de Shakespeare toutes les *phrases-pilotes* qui se trouvent en tête de chaque développement". La perspective d'un Shakespeare transformé en poisson-pilote pour guider les ébats de M. Louis Ducreux m'emplit d'une telle joie que je n'hésite point à transmettre cette mirifique nouvelle à Laurence Olivier et à Orson Welles qui avaient naïvement pensé que tout essai de transposition d'une pièce de Shakespeare à l'écran impliquait d'abord un respectueux hommage à son génie.

René LALOU.

9. Sur les avatars du film d'*Othello* nous possédons un témoignage de première main : le *Put money in thy purse* de Micheál Mac Liammóir. On en trouvera, page 358, un compte rendu qui, par des exemples précis, illustrera ce jeu de l'amour et du hasard que doivent accepter tous les adaptateurs de Shakespeare à l'écran.

SWIFT ET PASCAL

NOTE COMPLÉMENTAIRE .

“...trimmed up with a Gold Chain,
and a red Gown, and a white Rod,
and a great Horse...”

Les *Langues Modernes*, dans leur numéro de Mars-Avril 1951 offert en hommage jubilaire à André Koszul, ont publié mon article intitulé “Swift et Pascal” (pp. 135-152) où j’ai cru être le premier à rapprocher ces deux noms illustres. Je sais maintenant que je me trompais, que déjà une étude, américaine, restée pour moi inaccessible jusqu’à ce jour, compare les deux attitudes spirituelles, les deux pessimismes de Pascal et de Swift. J’espère pouvoir avant longtemps lire cette étude qui m’apportera sans doute des points de vue nouveaux sur cette riche matière.

Ma préoccupation première, à moi, était d’ordre historique. Il s’agissait d’abord de prouver la possibilité d’un contact réel entre les deux œuvres, contact que *rien*, il y a peu de temps encore, ne permettait d’envisager comme certain. On sait aujourd’hui que les *Pensées* à la fois et les *Provinciales* ont fait partie de la Bibliothèque de Swift. Mais, jamais Swift n’a, que l’on sache, fait la moindre allusion aux œuvres de Pascal, ni prononcé le nom du grand penseur français.

Jamais aucun rapprochement textuel n’avait été tenté entre les deux œuvres. Ceux que je me suis efforcé d’établir portent uniquement, du côté swiftien, sur le *Conte du Tonneau* et, en ce qui touche Pascal, sur les *Pensées*, particulièrement le chapitre “De l’Imagination” (“Faiblesse de l’Homme” dans les premières éditions).

La difficulté comportait des degrés divers et revêtait des formes variées. Il ne suffisait pas de découvrir de simples coïncidences verbales, même si l’une de celles-ci conduisait, dans le *Tale of a Tub*, à d’amples développements, il fallait encore que dans les deux textes mis en regard l’importance d’un mot identique fût réelle, — l’analogie même de thèmes véritables peut ne pas être un argument convaincant si l’on considère que deux humanistes d’époque aussi voisine que Pascal et Swift ont naturellement puisé à un riche fonds d’idées, de lieux communs, remontant le plus souvent à l’antiquité classique (particulièrement aux moralistes latins) et maintes fois déjà exploité par les écrivains de la Renaissance. La difficulté est encore accrue, quand il s’agit de Swift et de Pascal, par l’influence qu’a eue Montaigne sur l’un et l’autre, Montaigne qui déjà lui-même a tiré de l’humanisme ancien une proportion considérable de sa matière et même une partie de sa sève la plus vivante. C’est ainsi que la comparaison des vaines paroles, des pensées orgueilleuses

de l'homme, à du vent, ou à une fumée, qui a inspiré toute la section VIII du *Conte* de Swift, tout le mythe "éolien" se trouve à la fois dans Pascal (Br. 82)¹ et dans Montaigne (II, XII) et remonte à la plus haute antiquité puisqu'on la trouve non seulement avec fréquence chez les latins (philosophes et poètes), mais aussi dans la Bible (Ancien Testament) et certainement dans beaucoup d'autres textes particulièrement avestiques et sanskrits, ainsi que dans une riche et anonyme tradition orale. Il ne s'agit là que de la transmission séculaire d'un bien commun et il serait vain d'y voir un lien précis entre Swift et Pascal.

Néanmoins, ce serait manquer de sagacité que d'écarter d'emblée un thème, simplement parce qu'il se révèle d'une nature gnomique et populaire, par exemple celui que l'on pourrait appeler "philosophie vestimentaire" et où se traduit d'abord sous forme de proverbes "l'habit ne fait pas le moine", ou la forme inverse et cependant équivalente "Kleider machen Leute", l'obscur sagesse de la foule. Il se trouve que c'est précisément ce motif que nous présentent, diversement ouvré, à la fois Montaigne, Pascal et Swift, et qui nous permet de distinguer la marque propre de la main de chacun d'eux, de chacun des trois "façonneurs".

Car avant de revenir finalement à ce sujet, si propre à faire apparaître des caractères distinctifs, il n'est pas inutile de rappeler que si l'analyse d'un seul de ces thèmes risque fort de ne pas conduire à des conclusions valables sur l' "authorship" et les sources, l'étude attentive et comparée, au contraire, de plusieurs reprises de thèmes analogues finit, par une sorte d'effet cumulatif, par faire apparaître des probabilités, quelquefois même poindre des certitudes.

Entre Swift et Pascal aussi, pour ce qui est de ces deux écrits, le *Conte* et les *Pensées*, il y a une certaine analogie dans l'architecture de l'œuvre. Les *Pensées*, quelle que soit l'édition et la présentation particulière de chacune, sont essentiellement construites sur un contraste : Misère de l'homme—Grandeur de l'homme, la première partie, la première face du diptyque prédominant nettement sur la seconde, — le *Tale of a Tub* oppose de même fondamentalement le Bon sens à la Folie, la Santé à la Décépitude morale. Mais la face optimiste du contraste est chez Swift terne ou indistincte, rien n'y correspond à la grandeur, ni à l'espoir. Le contraste se résorbe dans tous les passages, les plus puissants, en une seule vision, une image sombre. La section IX est non un Eloge de la Folie à la manière érasmienne, mais une ironique apologie de la démence; aussi, au lieu de l'opposition de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, double démonstration chez Pascal de la puissance de Dieu et de la nécessité de croire et d'espérer, nous n'avons dans le *Conte* que la ricanante leçon d'anatomie correspondant à la dissection infinitésimale du ciron pascalien, et que la parodie des "habits" cosmiques — allant de l'atmosphère à un *primum mobile* assez pauvrement aristotélécien,

1. Blaise Pascal : *Pensées et Opuscules*, éd. L. Brunschvigg (Paris : Hachette, 1914).

comme contre-partie de la rapide, mais puissante évocation des espaces célestes des *Pensées*. Il y a là cependant une analogie architectonique très reconnaissable, et une ressemblance même dans le détail des procédés pour les deux scènes de dissection rapidement évoquées par Swift, pour le Beau qu'on découpe et pour la Femme écorchée. Il n'est pas téméraire de parler là d'un contact entre Swift et Pascal, et il y a une bien plus grande probabilité, presque une certitude dans le libellé même des deux formules qui servent de conclusions dans les deux ouvrages (*Pensées et Conte*), après les deux méditations sur les deux infinis : "*Ne cherchons donc point (dit Pascal, Br. 72) d'assurance et de fermeté. Notre raison est toujours déçue par l'inconstance des apparences, rien ne peut fixer le fini entre ces deux infinis qui l'enferment et le fuient. Cela étant bien compris, je crois qu'on se tiendra en repos, chacun dans l'état où la nature l'a placé.*" Restons où le sort nous a mis. "*And he, whose Fortunes and Disposition have placed him in a convenient Station to enjoy the Fruits of this noble Art... Such a Man truly wise, creams off Nature, leaving the Sower and the Dregs for Philosophy and Reason to lap up.*" Ceci est plus qu'une rencontre verbale. Au précepte stoïque de Pascal, Swift ajoute le sarcasme, sa seule philosophie. L'esprit du texte diffère, mais la lettre est identique. La matière est la même, et ne peut être la même que parce qu'il y a entre les deux tempéraments, s'ils n'existent pas entre les deux volontés, des points de contact réels qui ont permis à Swift de penser à sa façon ce que Pascal avait déjà pensé. Il y a donc entre eux une part de réflexion commune, que l'écriture souligne plus qu'elle ne la dissimule. Les rapprochements précédents pourraient conduire à de pareilles présomptions. Mais le stade de la présomption est ici déjà dépassé.

Il sera dépassé plus encore quand nous aurons examiné de près le dernier rapprochement qui s'impose.

Le passage le plus frappant de la section II ("Tailoring Philosophy") était le suivant :

"*These Postulata being admitted, it will follow in due Course of Reasoning, that those Beings which the world calls improperly Suits of Cloaths are in reality the most refined Species of Animals, or to proceed higher, that they are Rational Creatures, or Men. For, is it not manifest that they live, and move and talk, and perform all other offices of Human Life?.... Is it not they who walk the Streets, fill up Parliament —, Coffee —, Play —, Bawdy-Houses? 'Tis true indeed, that these Animals which are vulgarly called Suits of Cloaths or Dresses do according to certain Compositions receive different Appellations. If one of them be trimm'd up with a Gold chain, and a red Gown, and a white Rod, AND A GREAT HORSE, it is called a LORD-MAYOR; if certain Ermins and Furs be placed in a certain Position, we stile them a Judge, and so, an apt Conjunction of Law and black Sattin, we intitule a Bishop*".

Passons maintenant au texte de Pascal (Br., II. 82).

Nos magistrats ont bien connu ce mystère [imagination, principe d'erreur]. Leurs robes rouges, leurs hermines, dont ils s'emmaillottent en chats fourrés, les palais où ils jugent, les fleurs de lis, tout cet appareil auguste était fort nécessaire; et si les médecins n'avaient des soutanes et des mules, et que les docteurs n'eussent des bonnets carrés, et des robes trop amples de quatre parties, jamais ils n'auraient dupé le monde qui ne peut résister à cette montre si authentique. S'ils avaient la véritable justice et si les médecins avaient le vrai art de guérir, ils n'auraient que faire de bonnets carrés."

Dans un texte précédent Pascal avait mentionné en outre les "eschevins [qui] sont en habit court" et "la pourpre des rois encore plus étonnante". Montaigne (III. 8) que Pascal avait lu, avait décrit, lui, un Maître ès arts en des termes analogues : "Qu'il oste son chapperon, sa robe et son latin, qu'il ne batte pas nos oreilles d'Aristote tout pur et tout crud : vous le prendrez pour l'un d'entre nous, ou pis."

Pascal, sans doute, s'est inspiré de Montaigne, Swift semble s'être inspiré à la fois de l'un et de l'autre, mais beaucoup plus de Pascal. Pascal avait transformé le Maître ès arts en juge — en laissant de côté sa façon, Swift garde le juge et métamorphose le Maître ès arts en Evêque, comme il remplace les Eschevins par le Lord-Maire, et modifie, multiplie, embellit tous les détails du costume, tous les ornements flamboyants, tous les prestigieux attributs.

La ressemblance avec Pascal porte sur les mots presque autant que sur l'idée : nous retrouvons, dans une distribution différente, la *robe rouge*, les *fourrures*, les *hermines*; quant aux soutanes, aux fleurs de lys, au bonnet carré, tout cet appareil, tous ces traits vestimentaires proprement français sont transposés en ornements britanniques, l'échevin devenu "Lord-Mayor" est doté d'une "white Rod"; l'évêque anglican a ses manchettes et son rabat de linon ("lawn") et sa robe de satin. Mais un détail pascalien a certainement retenu l'attention de Swift et piqué sa curiosité : qu'étaient donc, pour le médecin (avec sa soutane, ces *mules* mystérieuses? Le mot "mules" courant en Angleterre (voir *OED*) durant l'époque élizabéthaine sous la forme "moyles, muilles", avait à peu près disparu de l'usage commun au XVIII^e et XVIII^e siècles, et cette chaussure devenue très élégante en France à l'époque de Pascal et au siècle suivant semble avoir été ignorée — du moins sous ce nom, en Angleterre. Le mot dans tous les cas n'était pas familier à Swift : il ne l'eût pas reconnu. Aussi s'est-il abstenu d'introduire la chaussure dans l'accoutrement de ses personnages. Il l'omet comme il avait omis la coiffure et les "bonnets carrés" dont Pascal avait muni à la fois ses juges et ses médecins, comme il avait omis aussi le trait pittoresque et piquant de Pascal à l'adresse des magistrats "leurs hermines dont ils s'emmaillottent en chats fourrés", cette dernière expression peut être pour le même motif que la première parce qu'elle lui a paru obscure ou redondante sans raison.

Il l'omet, mais il la remplace par d'autres objets qui relèvent non plus directement du vêtement, mais des attributs ou emblèmes de la fonction, par

la "white Rod" du Lord-Mayor et par le "great Horse" du même personnage.

C'est ici que nous rencontrons la plus redoutable difficulté d'interprétation littérale, non seulement pour ce passage, mais dans l'ensemble du conte. Il est surprenant qu'aucune édition du *Tale* n'ait cru utile d'apporter un éclaircissement sur ce point, pourtant embarrassant. Ce cheval unique — car il ne peut être question que d'un rappel du "Lord-Mayor's show" est, si je puis dire, en contradiction flagrante avec une tradition déjà longue à l'époque de Swift, et immortalisée du temps même de Swift par l'art de Hogarth. Le nouveau haut dignitaire de la "Corporation" est toujours représenté se rendant en grande pompe au Town Hall dans un carrosse doré et magnifique traîné par quatre, ou par six, fiers chevaux ("coach and four" ou "coach and six") au milieu d'un déchaînement de joie populaire (assez burlesque dans la vision de Hogarth², plus admirative selon d'autres témoignages (Evelyn, Pepys et aussi, curieusement, Swift lui-même). Ce seul "grand cheval" (dont il est ici question) n'a pu, semble-t-il, être imaginé par Swift que dans un sens métaphorique où "great Horse" est pris dans le sens transposé et uniquement moral de "high horse" dans l'expression "To ride the high horse". Mais cette interprétation facile ne va pas sans obstacles. Il y a des objections assez fortes qui se présentent. Tout d'abord ainsi accolé à "white Rod", le "great Horse" prend une précision concrète et officielle fort gênante, impression qu'accroît encore l'accompagnement automatique de l'image subconsciente du carrosse, on est aussitôt frappé par une disproportion bouffonne dans les éléments de l'attelage, et ce comique surajouté, non voulu par l'auteur et inattendu, donne à l'ensemble une apparence hétéroclite. On ne saurait dans ces conditions prendre au sérieux la signification satirique impliquée par l'hypothèse "mounting the high horse", "affecting airs of superiority". Tout effort pour vitupérer un orgueil aussi mal équipé manquerait son but, la satire se déclencherait à contretemps. Au reste, y a-t-il vraiment là une intention satirique? Swift n'avait à cette époque, ni ne devait avoir plus tard, contre les Lords Mayors aucun des griefs qu'il aurait contre les magistrats ou gens de loi (Serjeant-at-law Betteworsh et Justice Whitshed qui seront tous deux honnis et déjà (1699) Lord Berkeley, un des trois Lords Justices d'Irlande, son "patron" qui venait de le décevoir si fortement) ou contre les évêques ou archevêques (ses premiers déboires dans sa carrière ecclésiastique datent d'avant 1700) alors que ses relations avec les Lords Mayors tant de Londres (Barber) que de Dublin (Fownes, French) devaient être le plus souvent fort cordiales. Il devait nouer une très solide amitié avec Sir John Barber, son imprimeur, avant, pendant et après sa Mayoralty (1732-33), et avec la femme de celui-ci qui accepta même d'être emprisonnée pour Swift³. Mais au

2. Dans la série d'eaux-fortes intitulée *Industry and Idleness*, Plate XII. On y voit la foule bousculée, une *city militia* caricaturale, des apprentis bouchers brandissant leurs "marrow-bones" et leurs couperets, tout un désordre tumultueux.

3. Refusant de le dénoncer comme auteur de l'*Epistle to a Lady* (1734) où la politique de Walpole est indirectement mais vigoureusement attaquée.

moment où il écrit le *Tale* Swift n'avait eu encore aucun contact véritable avec les autorités municipales de Dublin, car ce sera seulement la lettre d'Archbishop King⁴ en 1711 qui lui révélera les intrigues de la politique locale et la désaffection où est tombée la charge lourde et dangereuse de Lord Mayor.

L'allusion au "Great Horse" dans le passage n'a donc rien de particulièrement venimeux.

Resterait maintenant comme dernière hypothèse qu'un trait singulier de l'arrivée des nouveaux Lords Mayors au Town Hall à cheval ("on the great Horse") et non en carrosse correspondît pour Dublin à une réalité historique, exceptionnelle sinon coutumière, dont il m'a été impossible jusqu'ici de relever la moindre trace. Mais même s'il en était ainsi, s'il en avait été ainsi, ne fût-ce qu'une fois, dans la capitale du pays d'élection des chevaux, cette particularité dans le passage que nous analysons serait deux fois singulière, car au moment où Swift écrivait ces pages, tous ses regards, toutes ses aspirations étaient tournés vers Londres et se détournaient de l'Irlande. Nous avons même, outre sa correspondance à cette date, un témoignage assez net qui nous en peut convaincre. C'est une future lettre de Swift, adressée à John Barber déjà "Lord Elect", c'est-à-dire Lord Mayor désigné, en septembre 1732 et sur le point d'être installé dans ses fonctions : Swift regrette très vivement qu'un récent accident ("a lameness") l'empêche d'assister à cette cérémonie et rappelle qu'il a une fois dans sa jeunesse assisté à toute la "pompe" de ce spectacle ("And I think I saw in my youth, a Lord Mayor's Show with all that pomp"). Ce rappel est simple et rapide, mais sous la plume de Swift il a un sens plein et suffit à exprimer un respect des solennités officielles, quand elles ont lieu dans le pays de ses rêves et de ses ambitions mêmes passés. S'il avait eu un rapprochement à faire avec une cérémonie irlandaise identique ou différente, il n'eût pas manqué de la faire, ne fût-ce que d'un mot. Ce souvenir rappelé trente ans plus tard et dans ces circonstances a quelque poids dans la pensée de Swift. Il est totalement dénué d'ironie et sa signification sérieuse rejaillit après un quart de siècle sur le passage que nous commentons.

Je crois donc que le "great Horse", du *Conte du Tonneau* n'est ni un trait caustique ni une réminiscence anecdotique, mais un conceit purement littéraire, et de nature quelque peu fortuite comme il sied à un conceit, mais qui clôt admirablement, avec une harmonie calculée et une pause nombreuse, une première demi-période faite d'iambes et de dactyles par un spondée final. Car toute cette page est écrite avec un soin exceptionnel. Tous les noms simples ou composés, tous les qualificatifs, y sont choisis et assemblés avec plus de sollicitude encore, qu'ailleurs. Les mots y sont de race et y ont leur "pedigree". Ils n'en seront que plus Swiftiens pour autant.

On sent dans tout le *Conte* la proximité des grandes sources; ici, nous

4. May 15, 1711.

sommes plus éloignés de l'antique et plus près de Montaigne, de Rabelais et surtout de Pascal.

C'est ici qu'aurait pu se produire un mirage d'histoire littéraire suscité par les périlleux hasards et contretemps de la publication pascalienne. On aurait pu croire que Swift, par une de ces facéties parodiques dont il était coutumier (qu'on songe à *Partridge* et au *Manche à balai*), et séduit par la nature humoristiquement équivoque du mot "mules", ait substitué à l'image des chaussures patriciennes remises à la mode en France par les médecins de Pascal et de Molière, celle de la monture adoptée sur le continent par les gens d'Eglise, les hommes de loi et le corps médical, — métamorphosant en outre celle-ci cocassement en un "great horse" britannique.

La vérité est à la fois plus simple et plus belle. Le court passage si coloré de Pascal sur les vêtements avantageux des corps constitués est, de tous ceux que nous avons cités et de tous les éléments du même Fragment 82, le seul qui ne figure pas dans les éditions d'Amsterdam (1699 ni 1709). C'est un des tronçons de fragments qui n'ont été reconquis que par les éditions modernes des *Pensées* (à partir de l'édition Faugère) et l'on n'en est que plus frappé par les étonnantes similitudes verbales et analogies de pensée avec le paragraphe de la section II du *Tale*. Similitudes, analogies qui témoignent d'exceptionnelles affinités entre les tempéraments imaginatifs des deux écrivains, conduits par une logique particulière non seulement à des conceptions symétriques dans l'accord ou dans l'antithèse, mais à des procédés d'expression identiques.

Cette évocation par Swift, dans le *Conte*, des Hommes-Robes, des Magistrats-Fourrures, c'est Pascal retrouvé. Pascal retrouvé un demi-siècle après, tandis que les précieux fragments, rattachés de façon si précaire aux liasses humiliées des *Pensées*, attendent dans le silence, dans un long oubli, de revoir, après plus d'un siècle encore, la lumière du jour. — Mais le problème (mineur, il est vrai), de l'apparition du 'great horse' si singulier, demeure, du côté swiftien, tout entier. Image trop éloignée des paradigmes humanistes, irruption prématurée et discordante d'une atmosphère locale dans un débat où seul compte l'universel. Elle constitue une énigme. La question valait d'être posée.

E. PONS.

FRANCIS SCOTT KEY FITZGERALD

1896-1940

Voici quelques années, peu d'Européens savaient le nom de Fitzgerald, et peu d'Américains se souvenaient encore de lui. Ceux qui avaient eu vingt ans après la première guerre avaient lu son *Gatsby*, ses *Contes de l'Epoque du Jazz*, avec un âcre plaisir, car ils avaient trouvé là tout à la fois la peinture sans ménagement de leur propre désarroi, une latente poésie qui embellissait un monde apparemment cynique, et la confiance d'une âme attirante, pure au milieu des turpitudes. Puis la mode avait passé. Alors que d'autres représentants de la "Génération Perdue" s'assuraient dans le monde littéraire une réputation grandissante, et prenaient bientôt figure d'écrivains arrivés, on oubliait Fitzgerald, dont les livres nouveaux passaient inaperçus, dont on savait vaguement qu'il s'enlisait dans l'ivrognerie, et dont on parlait encore parfois au passé, usant à son égard du mot inconsciemment féroce de Hemingway qui avait été son ami : "Poor old Fitzgerald." Lorsqu'il mourut alcoolique et presque abandonné en 1940, on ne fit guère attention à l'événement. Et pourtant, presque aussitôt, la faveur allait lui revenir. Quelques amis fidèles, et avant tout Edmund Wilson, parlèrent de lui, rééditèrent ses œuvres. Un biographe de talent, Arthur Mizener, nous raconta sa vie en un livre émouvant. Les meilleurs critiques d'à présent, les Cowley, les Trilling, les Kazin, le réhabilitèrent. Et on s'aperçut que Fitzgerald était à la fois le témoin le plus sûr, l'âme la plus exquise, et l'artiste le plus consommé de sa génération. On le range aujourd'hui au même plan qu'un Hemingway, qu'un Dos Passos, avec peut-être, en plus, une nuance particulière de sympathie et d'amitié.

*
**

La vie de Fitzgerald est pathétique. Non que des malheurs immérités se soient acharnés sur lui. Il eut de fort belles occasions, dont un être plus médiocre aurait tiré un parti raisonnable, lui permettant une "belle carrière". Mais Fitzgerald ne connut pas la prudence; ses calculs furent enfantins, et aux tentations il n'opposa qu'une résistance dérisoire. Même, il rendit vains les efforts de ceux qui cherchaient à le sauver. Il est donc bien, hélas, responsable de ses échecs et de sa fin misérable. Et pourtant, on l'aime toujours, même au milieu de folies qu'on n'a pas le courage de blâmer. Car, jusqu'à la fin, ses ambitions furent hautes et nobles; jamais on ne trouve dans sa vie trace de vilenie ou de méchanceté; et nul n'eut plus amèrement, plus sincèrement, conscience de ses faiblesses.

Il naquit à Saint-Paul (Minnesota), en 1896. Son père était pauvre, raffiné, tout à fait dénué d'esprit pratique. Sa mère, mieux adaptée aux circonstances, mettait les siens à l'abri du dénuement total, mais elle n'eut ni intuition, ni éducation suffisantes pour se faire vraiment aimer de cet enfant rêveur, difficile et, tout jeune, avide de gloire. Dès l'école il eut le désir passionné de briller, d'être aimé, choisi pour chef; mais en même temps il se rendait compte de ses faiblesses. Cette contradiction le rendait gauche et, parmi ses camarades, impopulaire, malgré tous ses efforts et tout son charme. S'il eut quelque succès, ce fut grâce à un talent littéraire naissant, et près d'un petit groupe enfantin dont il était "l'homme à idées". Quittant l'école modeste de Saint-Paul pour une institution privée de l'Est — une tante riche paya la pension — il connut le même genre d'échecs, malgré ses tentatives ardentes. Tout au plus réussit-il, en revenant au pays, à éblouir quelques très jeunes filles de sa ville natale, près desquelles il passait pour un viveur élégant : à seize ans, on le mentionnait déjà comme "a man who drank". En 1913, il parvint à se faire admettre à Princeton — la tante riche payait toujours — et là encore sa carrière fut semée d'échecs. Il ne fut pas élu dans les clubs élégants, ne fit partie d'aucune équipe sportive, fut médiocrement noté de ses professeurs, médiocrement aimé de ses camarades. Tout de même, un Princetonien en vacances dans le Middle West est paré d'un certain prestige. En 1917, le renom de son université valut à Fitzgerald d'être distingué par la jolie Ginevra King, qui fut son premier amour. Ils s'aimèrent, et lui du moins fut sincère. Elle l'oublia, mais il parla toujours d'elle avec tendresse, et, vingt années plus tard, il la revit avec émotion. Ginevra inspira quelques-unes de ses nouvelles les plus poétiquement cyniques, et notamment *A Woman with a past*. Car il commençait d'écrire sérieusement des nouvelles, bien décidé à faire du métier d'écrivain sa carrière. Il commençait aussi, hélas, à vraiment s'enivrer, et il lui fallut quitter Princeton où les difficultés s'accumulaient. La guerre, et le brevet de sous-lieutenant qu'on lui donna, lui fournirent l'occasion cherchée. La première phase de sa vie était finie.

A la différence de ses contemporains, Faulkner, Hemingway, Dos Passos, Fitzgerald n'allait pas être amené à combattre. Son instruction militaire étant nulle, on l'envoya dans un camp du Sud, près de Montgomery (Alabama) pour en apprendre le rudiment. L'uniforme avait alors grand prestige auprès des jeunes Américaines, et les officiers du camp étaient accueillis avec délices par les "belles" de Montgomery. Fitzgerald, à peine arrivé, conquit de haute lutte la plus jolie — comme la plus "flirt" — de ces jeunes filles, Zelda Sayre : elle devait être jusqu'à la fin la femme qu'il aima le plus, qu'il fit le plus souffrir, et par laquelle lui-même souffrit le plus cruellement. C'était une enfant gâtée, qui ne concevait qu'une existence de luxe : et toute sa vie Fitzgerald, prodigue lui-même, vit ses perpétuels besoins d'argent accrus encore par les désirs de Zelda. Elle eut aussi des caprices différents, sentimentaux ou artistiques, et après quelques années devait sombrer dans une folie intermittente. Fitzgerald ne lui fut pas toujours fidèle; ils eurent

souvent des scènes affreuses. Jamais pourtant il ne se détacha d'elle. La guerre s'étant terminée avant que Fitzgerald fût parti pour la France, il se trouva soudain démobilisé, sans situation, désemparé devant l'avenir et follement épris d'une fiancée devenue soudain réticente. Ce fut le grand désarroi évoqué dans *May Day*. Il travailla frénétiquement dans une mansarde de New York, malheureux, écrivant des nouvelles dont nul ne voulait, s'enivrant, jaloux de Zelda qui, restée à Montgomery, se détachait de plus en plus. Ils rompirent : il resta ivre trois semaines entières. Puis soudain la chance apparut. Il reprit un roman commencé, *This Side of Paradise*, l'acheva, le fit accepter par Scribner. Des nouvelles furent aussi retenues par divers éditeurs, et payées sur-le-champ. Eperdu d'enthousiasme, Fitzgerald reprit le chemin de Montgomery, et Zelda revint sur sa décision de rompre. C'était le bonheur, sans doute, mais Fitzgerald ressentait pourtant une mystérieuse appréhension. L'aventure, transposée, est racontée dans une belle nouvelle de 1924, *The Sensible Thing*, qui se termine sur cette note mélancolique :

Well, let it pass, he thought; April is over, April is over. There are all kinds of love in the world, but never the same love twice.

L'année 1920 allait voir le mariage de Fitzgerald, la parution triomphale de *This Side of Paradise*, et l'entrée du jeune couple dans une ronde effrénée de "parties", de dépenses et de fêtes. Scott et Zelda semblaient s'aimer avec passion.

De 1920 à 1930, la vie des Fitzgerald, en Amérique et en Europe, est un extravagant tourbillon. Ils changent sans cesse de résidence — la maison de Great Neck, à Long Island, demeure célèbre par les "parties" qui s'y donnèrent, les flirts que Zelda s'y permit, le cadre qu'elle fournit à *Gatsby*. Fitzgerald travaille parfois avec fureur, écrit de multiples nouvelles, très richement payées, mais qui ne suffisent pas aux incessants besoins d'argent de la maison. Il écrit aussi des romans (dont *Gatsby*) avec un moindre succès financier, mais un accueil chaleureux des critiques. Il est même forcé, pour alimenter sa trésorerie en détresse, de livrer aux magazines des contes « commerciaux », dont il souffre. Bientôt il travaillera pour Hollywood, avec optimisme d'abord, puis avec une désillusion croissante. Un enfant est né cependant, pour qui Fitzgerald, au plus bas de sa déchéance, sera toujours un père aimant et attentif. Car il boit de plus en plus : il a passé maintenant le stade où l'on peut guérir. Il devient querelleur, instable, violent — quitte à retrouver fréquemment tout son charme et tout son talent. C'est à cette époque que les Fitzgerald découvrent l'Europe, et tout spécialement Paris, où ils fréquentent la faune intellectuelle, si curieuse, des Américains exilés. Ils vont aussi sur la Côte d'Azur, que les mêmes Américains mettent à la mode au mois d'août. L'été de 1926, notamment, se passe à Juan-les-Pins en compagnie de Hemingway : un épisode de *Tender is the Night* rappellera ces temps de folie, où, entre de délicieux moments de poétique inspiration, Fitz-

gerald se plaît à des farces énormes, et s'abandonne à une noce affligeante. Zelda, cependant, s'amuse aussi, se découvre un talent insoupçonné pour la danse classique, puis pour la littérature. Ses échecs vont, hélas, répondre à ceux de son mari.

L'année 1930 marque un nouveau tournant dans cette existence tragique. Zelda ne résiste pas à cette vie frénétique et malsaine. Atteinte d'une crise violente de folie, elle doit être conduite en Suisse, dans une maison de santé (*Tender is the Night* évoque cette expérience). Elle semble haïr désormais son mari et, malgré des retours apparents à la raison, elle ne sera plus pour lui qu'une charge affreuse. Ils auront des scènes terribles, se brouilleront, se réconcilieront. Il semblera se guérir de son vice, mais il y retombera toujours, comme elle retombera dans sa folie. Il écrira de belles choses encore pourtant, telle cette admirable nouvelle, *Babylon Revisited*, tel ce roman *Tender is the Night*, qu'il retravaillera plusieurs fois avant sa mort, telle cette cruelle et lucide étude de sa déchéance qu'est *The Crack up*, telle enfin son œuvre posthume et inachevée, *The Last Tycoon*. Mais nul tempérament ne saurait résister longtemps à pareille vie. A la reprise fiévreuse de l'effort succéderont de nouvelles crises d'ivrognerie, puis des moments de découragement, de lucide impuissance. Fitzgerald, de toute manière, ne peut plus être sauvé. Quand une crise cardiaque le terrassera, en décembre 1940, ce sera une épave oubliée que l'on mènera au cimetière, et son enterrement solitaire rappellera celui de son *Gatsby*. Zelda ne lui survivra pas longtemps, et ce sera fort bien ainsi. On éprouve du moins du soulagement à songer que la fille de ce couple tragique, "Scotie", eut en marge de ce milieu familial effrayant une existence presque normale, et qu'elle mène à présent une vie que l'on peut croire heureuse. Elle aima toujours son père, malgré des faiblesses qu'il lui avouait en des lettres charmantes. Et la gloire posthume dont il jouit doit lui paraître douce.

*
**

J'ai un peu longuement peut-être évoqué les grands traits de la vie de Fitzgerald. Mais son œuvre est si intimement liée à cette vie que, sans une connaissance au moins superficielle de la seconde, on ne peut goûter la première qu'imparfaitement. L'art de Fitzgerald est avant tout transposition, arrangement d'événements réels. Parfois il change à peine les noms (il se plaît à paraître lui-même, déguisé, en Finnegan ou en O'Kelly), les lieux (le Princetonien devient un étudiant de Yale); et il suit fidèlement la chronologie, les mouvements des âmes individuelles reflétant toujours, de manière parfois évidente et parfois indirecte, les courants collectifs du moment. Un coup d'œil à quelques-unes de ses nouvelles, à quelques-uns de ses romans les plus significatifs, montrera cette correspondance.

Ainsi, dans les nouvelles écrites de 1928 à 1931, et réunies plus tard dans *Taps at Réveillé*, Fitzgerald, las, malheureux de son avilissement, sentant

l'absurdité de la vie qu'il menait, se réfugia dans son passé; il fit d'abord revivre son enfance à Saint-Paul et à Newman School, puis les jours de Princeton et des amours pour Ginevra. Ce fut d'abord la série dite de "Basil", comprenant neuf nouvelles où le jeune héros, Basil, cynique et prétentieux en apparence, tendre et douloureux au fond, passe par les expériences mêmes qu'a vécues Fitzgerald enfant. Puis vinrent les cinq nouvelles mettant en scène "Joséphine" — *Winter Dreams* est la meilleure — et rappelant avec émotion cette Ginevra frivole et puérile qui, dans le cadre artificiel et charmant des "proms" de collège, souffrit à sa manière.

La vie au camp militaire du Sud, les amours passionnées, puis décevantes, de Fitzgerald et de Zelda avaient été peintes en 1924, je l'ai dit, dans *The Sensible Thing*. Mais une autre nouvelle, écrite dans cette période désabusée de *Taps at Réveillé*, retourne en arrière et médite sur ce passé : c'est *The Last of the Belles*, de 1929. Cette fois les deux amants n'ont pas renoué, et se sont graduellement perdus de vue. Quelques années se sont écoulées, et le héros revient aux lieux qui ont tenu tant de place dans sa vie : hélas, la petite ville somnole, le camp a disparu et seuls quelques fragments de barbelé rouillé en marquent encore la place; quant à l'héroïne, on la retrouve mariée sans amour, enlisée dans la médiocrité, ne regrettant même plus. C'est tout ce qui reste, après dix ans, d'une passion brûlante et délicieuse.

Une nouvelle plus étoffée, plus complexe, *May Day* (1920) a certes pour propos d'évoquer tout le climat du New-York de 1919, où se mêlaient de façon étrange et tragique la parade patriotique, la liesse des heureux du monde sortis d'un mauvais rêve, la misère et l'abandon d'une foule misérable de démobilisés jetés sur le pavé. Les personnages sont multiples, et leurs histoires se croisent comme plus tard se recouperont chez Dos Passos celles des héros de *Nineteen Nineteen*. Mais comme on sent, ici, que Fitzgerald a personnellement vécu tout cela! Et comme la figure de Gordon Sterrett, deux ans plus tôt brillant "senior" de Yale, et maintenant épave alcoolique, reproduit sans flatterie les traits de l'auteur lui-même! Le portrait d'un moment et d'un milieu peut être aussi frappant que chez Dos Passos : jamais pourtant Fitzgerald ne se rangera dans la lignée naturaliste. Les incidents de sa vie, ses états d'âme successifs, paraissent presque à chaque page.

Quant à l'œuvre la plus célèbre — la plus parfaite sans doute aussi — de Fitzgerald, *The Great Gatsby*, elle fait certes une beaucoup plus large place à la fiction. On en connaît l'argument : Gatsby le mystérieux, aventurier somptueux, donne dans sa villa de Long Island d'étourdissantes et ruineuses "parties" à tout le voisinage, avec l'espoir qu'une jeune femme, passionnément aimée jadis, puis oublieuse, y viendra et sera touchée de sa constance. Certes elle cédera, deviendra la maîtresse de Gatsby qui, dès lors, abandonnera toute cette ostentation factice. Mais, faible et veule, elle n'ira pas jusqu'à fuir avec lui. Et le mari sardonique, triomphant, sûr de soi, laissera les deux amants, mornes et silencieux, voyager seuls une dernière fois. C'est elle qui conduit et, nerveuse, écrase sur sa route une demi-folle. Gatsby, cheva-

leresque, ménage à celle qu'il aime toujours un alibi, prend tout à son compte, et se laisse tuer par le mari de la victime, permettant à Dolly de rester libre et de reprendre sa vie médiocre et résignée. Cependant le vide se fait autour du cadavre de Gatsby — de cet homme hier adulé pour sa richesse généreuse. Un chic héritier arrive de sa province, et Gatsby, seul dans la mort comme il l'a toujours été dans la vie, est enterré sans que nul se dérange, sauf un étranger compatissant. On apprendra bientôt que ce héros romantique était le chef d'une vaste organisation de racketeers et d'escrocs : par amour il s'était fait voleur, et par amour il était mort. Presque seul en cette société faisandée, ce forban idéaliste méritait la sympathie et le respect. — Histoire imaginaire, évidemment. Elle renferme pourtant de multiples éléments autobiographiques. Gatsby lui-même, si épris d'idéal sous son cynisme apparent, c'est ce que Fitzgerald par moments rêvait d'être. Cette Dolly, fiancée qui n'aime pas assez pour attendre, et que guette toujours la médiocrité prompté à revenir, a plus d'un trait de Zelda. Le personnage de Nick, le voisin compréhensif qui se trouve mêlé, plus qu'il n'eût souhaité, aux événements, emprunte des éléments au véritable Fitzgerald. Les lieux mêmes, fidèlement évoqués, sont ceux où vivaient alors l'écrivain et sa femme. L'atmosphère enfin de ces "parties" où l'on buvait tant, où l'on s'amusait si bruyamment, où la cordialité facile tenait lieu de toute amitié sincère, est celle où vivaient les Fitzgerald; il y participait avec fureur, et pourtant n'en était pas dupe. Tout une phase de sa vie transparait à nouveau dans *Gatsby*.

Tender is the Night est l'histoire d'un jeune psychiatre qui épouse la malade qu'apparemment il a guérie; il connaît quelques années de bonheur intense, malgré les crises toujours menaçantes; puis, voyant sa propre personnalité se désintégrer à mesure que Nicole recouvre son équilibre, il renonce à elle délibérément puisqu'elle n'a plus besoin de lui, et disparaît pour s'enliser dans l'alcoolisme et la déchéance. Là encore apparaissent, transposés, une foule d'éléments empruntés à l'existence de Fitzgerald et de Zelda. Dick Diver, le héros, ce garçon si bien doué qui se voit graduellement sombrer, c'est évidemment Fitzgerald. On passe à travers les décors où le couple a vécu : la clinique suisse, le bar du Ritz, le Cap d'Antibes. Même des incidents de détail sont personnels : farces d'ivrognes sur la Côte d'Azur, arrestation grotesque à Rome. Enfin, plusieurs comparses ressemblent étrangement à des personnages qui ont vécu près de Fitzgerald : l'homme fort et sûr de soi auquel Dick abandonne sa Nicole est calqué sur Hemingway, et l'étonnante Lady Caroline sur un autre personnage du petit clan : celui dont Hemingway avait fait Lady Brett Ashley.

On n'en finirait pas si l'on voulait retrouver partout, dans l'œuvre de Fitzgerald, des éléments autobiographiques de première importance. *Babylon Revisited* est une extraordinaire peinture de Paris, après la crise de 1929, déserté par ses Américains hier encore si insoucients et si prodigues; mais c'est aussi un moment tragique de la vie de Fitzgerald, qu'un hasard fait retomber dans son vice, malgré ses efforts désespérés : et ce moment de fai-

blesse le prive de son enfant qu'on lui avait retiré et qu'on allait lui rendre. *The Crack Up* est l'aveu poignant de l'écrivain qui analyse sa déchéance. *Crazy Sunday* et *The Last Tycoon* évoquent des épisodes des toutes dernières années, à Hollywood. La vie entière de Fitzgerald, infiniment attachante, reparaît dans son œuvre, en forme la trame profonde. Il en sera de même, plus tard, chez Thomas Wolfe. Et pourtant, comme Fitzgerald et Wolfe sont mieux que des conteurs de souvenirs!

*
**

D'abord, Fitzgerald est, autant sinon plus que Hemingway, l'interprète d'une génération tout entière, celle qui en 1919 a senti s'écrouler un monde et, dans son désarroi, s'est jetée dans un tourbillon de folies tout en gardant un arrière-goût douloureux d'insatisfaction et de malaise. Les aînés immédiats de Fitzgerald et de Hemingway — Sinclair Lewis tout particulièrement — avaient au fond des façons de penser d'avant-guerre. Leur souci était de démonter pièce à pièce un édifice social mal assemblé, mais dont beaucoup de parties, mieux employées, referaient une construction harmonieuse. Les nouveaux venus, eux, semblaient faire table rase du passé, ne rien voir dans les choses dites "sérieuses" du présent qui valût qu'on s'y attachât, n'avoir pas même devant eux cette lueur de confiance en l'avenir qui reconforte, dans les pires épreuves, les chrétiens — ou les marxistes. La fièvre du plaisir et du bruit — jazz, danses trépidantes, cocktails, amours brèves et multiples, automobiles fonçant dans la nuit — pouvaient former une diversion, mais les meilleurs entre ces jeunes esprits ne pouvaient vraiment s'en contenter. Le pessimisme total semblait souvent inévitable, et les premiers romans de Dos Passos, de Hemingway, en portent le témoignage. Il existait pourtant un moyen de salut, et c'est peut-être Fitzgerald qui le premier, et inconsciemment, l'a découvert : créer soi-même la beauté que le monde vous refuse, et trouver en elle une raison de vivre. Il ne s'agissait pas de chercher, comme un Hergesheimer, une beauté de musée dans l'exotisme ou le passé. Il fallait, tout en participant sans retenue à un présent où l'on s'amuse quitte à le mépriser, y puiser les matériaux d'une véritable création esthétique. Les réceptions de Gatsby pouvaient être tapageuses et vulgaires, le décor de la Vallée des Cendres hallucinant de laideur; Gatsby lui-même pouvait être un escroc. Mais l'âme de cet homme était assez belle pour transformer, pour ennoblir les lieux où il passait, les incidents auxquels il se mêlait. Dans l'œuvre de Fitzgerald, un rare souci d'artiste, dont je reparlerai, accroît encore ce sentiment de la beauté qui frappe et reconforte le lecteur : et le désespéré peut y retrouver une raison de vivre. Or, les premiers livres de Hemingway montrent sans doute, autant que ceux de Fitzgerald, le désir qu'a l'auteur d'une forme sans défaut, mais la beauté spirituelle en est absente. Nous devons attendre 1929 pour sentir, en écoutant l'histoire d'amour de Frederick Henry et de Catherine Barkley, qu'à son tour Hemingway a fait cette découverte : au milieu des

événements sordides, nous avons en nous des réserves d'idéal capables de nous sauver. Chez Fitzgerald, au contraire, l'idéal avait toujours gardé sa place. Ses récits les plus amers avaient conservé de la grâce. Les jeunes gens désaxés d'alors pouvaient à bon droit le tenir pour un des plus représentatifs d'entre eux; mais s'ils écoutaient son message au lieu de suivre le triste exemple de sa vie ils pouvaient graduellement retrouver l'équilibre. Beaucoup, heureusement, ont alors aimé ses écrits, comme ils aimaient d'autres formes d'art spécialement faites pour leur plaisir. Ce fut leur salut, et l'on ne doit pas oublier que Fitzgerald est un des jeunes maîtres auxquels ils le doivent.

D'où vient cette impression de constante poésie qui nous rend aujourd'hui si précieux les écrits de Fitzgerald? Je crois qu'il faut en chercher l'origine dans la vie même qu'il a menée. La violence avec laquelle il prenait part à toutes les formes de l'existence moderne qui passaient à sa portée, sa passion de la vie intense, son éloignement aussi de l'abstraction et de la théorie, le disposaient d'une part à connaître intimement maintes formes du réel, à les reproduire tout naturellement, donnant une rare impression de vérité. Mais par ailleurs il gardait au fond de soi une fraîcheur d'âme, une nostalgie de pureté, qui l'inclinaient à s'arrêter un instant, à nous faire part d'un regret, d'une émotion vite écartée mais que l'on sent profonde. Il se reprend comme par pudeur, raille parfois avec un cynisme affecté ce bref moment d'abandon. Mais nous sommes sûrs qu'il est sincère, sûrs aussi de sa qualité : jamais Fitzgerald ne fut vulgaire. Revenons à cette *Babylon revisited* dont j'ai parlé au passage. Nous y voyons le retour, en ce Paris où un peu plus tôt il s'est amusé si bruyamment, de Charlie Wales qui, assagi en apparence, vient chercher son enfant. Il retrouve certes les vieux aspects familiers : c'est le "réel"; mais soudain une nuance nouvelle et mélancolique lui apparaît, et l'âme rêveuse de Fitzgerald se révèle un instant : c'est la poésie, et elle éclaire tout le tableau. Un exemple montrera, je crois, ce que j'essaie de dire :

Outside, the fire-red, gas-blue, ghost green signs shone smokily through the tranquil rain. It was late afternoon, and the streets were in movement; the bistros gleamed. At the corner of the Boulevard des Capucines he took a taxi. The Place de la Concorde moved by in pink majesty; they crossed the logical Seine, and Charlie felt the sudden provincial quality of the left bank... People were already at dinner behind the trim little bourgeois hedges at Duval's. He had never eaten at a really cheap restaurant in Paris. Five-course dinner, four francs fifty, eighteen cents, wine included. For some odd reason he wished that he had.

As they rolled on to the left bank and he felt its sudden provincialism, he thought, "I spoiled this city for myself. I didn't realize it, but the days came along one after another, and then two years were gone, and everything was gone, and I was gone."

L'aventure se déroule, avec ses scènes pénibles, un peu sordides, où se mêlent petits bourgeois effarouchés, noceurs sans humanité, faible héros qui succombe à la tentation. Le passé, d'ailleurs, n'a pas été plus noble. Helen, la femme que Charlie a perdue, et qui avec le recul prend l'aspect d'une victime et d'une sainte, buvait autant que son mari, et faisait des scènes horribles. Tout est mesquin en apparence. Mais soudain, quand un coup de téléphone annonce à Charlie que, vu les circonstances, on ne lui rendra pas sa petite fille, la sobre et poignante réaction de cet homme veule confère à toute la nouvelle une émouvante dignité :

He would come back some day; they couldn't make him pay forever. But he wanted his child, and nothing was much good now beside that fact. He wasn't young any more, with a lot of nice thoughts and dreams to have by himself. He was absolutely sure Helen wouldn't have wanted him to be so alone.

Jusqu'au terme de sa déchéance, Fitzgerald, qui avait horreur de tout ce qui est "mawkish", de tout embellissement des choses aux dépens de la vérité, eut de ces instants d'humanité déchirante, illuminant jusqu'à ses dernières pages.

Cette beauté profonde, qui tient à la nature même et à la vie de Fitzgerald, est admirablement complétée, dans les meilleurs de ses écrits, par la beauté formelle à laquelle, délibérément, il s'attacha. Un tel souci n'était guère de mise en 1920. Un Sinclair Lewis avait peu de préoccupations artistiques; un Dreiser, un Upton Sinclair en avaient moins encore. Fitzgerald, au contraire, eut toujours le souci de faire des œuvres d'art, et toujours il fut difficile envers soi-même. Les articles où l'on critiquait la technique de ses premiers romans, *This Side of Paradise* et *The Beautiful and Damned*, lui furent extrêmement sensibles, et *Gatsby*, qui suivit, fut le résultat d'une lente et savante construction. Il se donna moins de peine, peut-être, pour édifier ses nouvelles; mais, dans les meilleures d'entre elles, nous n'en sommes pas moins frappés de l'équilibre de l'ensemble et de l'économie des moyens employés. Il souffrit réellement quand les besoins d'argent le contraignirent à écrire, très vite, des contes destinés aux magazines — à *Esquire* notamment — et se refusa tant qu'il put à recueillir en volumes ces œuvres méprisées. On sait, enfin, la peine que lui donna *Tender is the Night*, dont le déroulement sinueux, tel qu'on le voit dans la première version, lui causa un tel malaise que, plus tard, il reprit son livre entièrement, le transforma, l'allégea, et lui rendit un développement net et classique. Quelques mois avant sa mort, il écrivait à sa fille :

What little I've accomplished has been by the most laborious and uphill work.

Je voudrais, à titre d'exemple, montrer en quelques mots le soin, la perfection, avec lesquels est "monté" *The Great Gatsby*. Le problème qui se posait

à Fitzgerald était assez semblable à celui qu'affrontait Dreiser en créant son Cowperwood : amener le lecteur à connaître, à comprendre, à admirer, et finalement à aimer, un grand aventurier dénué de scrupules. Mais tandis que Dreiser, s'attribuant tout naturellement la fameuse omniscience du romancier, prenait son homme à ses débuts et lentement, minutieusement, l'expliquait, le regardait vivre jusqu'à ses derniers jours, atteignant certes son but, mais créant une pénible impression de lourdeur, Fitzgerald conçut une tout autre technique, plus subtile et laissant, en fin de compte, un souvenir plus durable. C'est par les yeux d'un homme du Middle West, raisonnable et de dimensions moyennes — qui par ailleurs sera mêlé au drame — que nous voyons. Graduellement, par une série de découvertes et d'impressions qui accroissent notre curiosité en même temps que le narrateur sent grandir son intérêt, nous devinons Gatsby; nous le voyons augmenter de stature, devenir, de l'ombre mystérieuse qu'il était, un homme réel, puis une sorte de surhomme; finalement, il est pour nous, comme pour son voisin Nick Carraway, la seule réalité au milieu d'un monde artificiel. Ajoutons qu'une série de symboles puissants et savamment disposés contribue à donner au livre ce rythme que l'auteur a voulu : c'est grâce à eux, pour une bonne part, que nous avons le sentiment d'une constante ascension, jusqu'à la catastrophe et à la chute vertigineuse. Je ne citerai qu'un seul de ces symboles : les énormes yeux électriques, panneau-réclame d'un oculiste charlatan, qui s'éteignent et se rallument, obsédants, sur la route qui conduit Gatsby vers son destin. — Quant au style de Fitzgerald, les quelques exemples qu'on en a donnés suffisent à en suggérer la richesse. Le dialogue est dense, efficace à l'égal de celui de Hemingway. Les courtes et rapides descriptions se gravent en nous, par le choix du détail et la vigueur originale des épithètes. Les moments d'émotion, enfin, s'expriment en des phrases d'une cadence si adoucie que leur musique nous émeut autant que les sentiments qu'elles expriment. Fitzgerald fut un grand artiste de la prose.

*
**

Trop longtemps nous lui avons refusé sa juste place. Editeurs, critiques et professeurs américains ont réparé maintenant l'erreur commise par eux. Mais il est temps qu'en Europe nous comprenions aussi notre injustice. On souhaiterait, en France, une traduction moins fragmentaire de son œuvre. On aimerait que fût connu le livre de Mizener. Et l'on voudrait que les traités d'histoire littéraire, dans leurs éditions futures, corrigent ce que leurs jugements ont pu avoir de sommaire. Fitzgerald mérite mieux qu'une demi-page.

Jean SIMON.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Œuvres de Fitzgerald (toutes sont éditées chez Scribner) :

- This Side of Paradise* (roman), 1920.
Flappers and Philosophers (nouvelles), 1920.
The Beautiful and Damned (roman), 1921.
Tales of the Jazz Age (nouvelles), 1922.
The Vegetable; or, From President to Postman (pièce), 1923.
The Great Gatsby (roman), 1925.
All the Sad Young Men (nouvelles), 1926.
Tender is the Night (roman), 1934.
Id. (édition remaniée par Fitzgerald avant sa mort, publiée par Malcolm Cowley), 1948.
Taps at Réveillé (nouvelles), 1935.
The Last Tycoon (roman posthume, édité par Ed. Wilson), 1941.
The Crack Up (contes, récits, fragments et lettres de Fitzgerald; en outre, documents émanant de plusieurs témoins; grande valeur biographique; arrangement d'Edmund Wilson), Norfolk, Conn., 1945.
The Stories of F. Scott Fitzgerald (choisies et éditées par Malcolm Cowley), 1951.
The Portable F. Scott Fitzgerald (éd. par Dorothy Parker et John O'Hara) : Viking Press N° 14, N. Y., 1945.

Biographie :

- MIZENER (A.) : *The Far Side of Paradise*, Boston, 1951.

Critique :

- Préfaces aux ouvrages indiqués plus haut.
KAZIN (ALFRED) : chapitre dans *On Native Ground*, N. Y. 1942.
Id. : *Scott Fitzgerald : The Man and his Work*, N. Y., 1951 (recueil important de textes par divers auteurs).
TRILLING (LIONEL) : dans *The Liberal Imagination*, N. Y., 1951, pp. 243-254.
HOFFMAN (FREDERICK) : dans *The Modern Novel in America*, Chicago, 1951, pp. 120-130.
HARDING (D. W.) : *Scott Fitzgerald*, article dans *Scrutiny*, Cambridge, G. B., Vol. XVIII, N° 3, Hiver 1951-52, pp. 166-174.
Voir *Literary History of the United States*, N. Y. : The Macmillan Co., 1948, III, pp. 505-506.

Traductions françaises :

- Gatsby le Magnifique*, trad. V. Llona, Paris (Le Sagittaire), 1946.
Le Garçon Riche (nouvelle), trad. Muriel Reed, dans *Ecrit aux U. S. A.* Paris (Laffont), 1947.
Tendre est la Nuit, trad. Marguerite Chevalley, Paris (Stock), 1951 (travail établi d'après la première édition; ni le traducteur, ni le préfacier ne semblent avoir connu l'édition définitive).

NOTES ET DOCUMENTS

QUELQUES CORRESPONDANTS ANGLAIS ET AMÉRICAINS DE SAINTE-BEUVE

I. Madame Harriett Beecher-Stowe

La lettre dont nous donnons ci-dessous le texte provient de la riche collection de Spoelberch de Lovenjoul, conservée à Chantilly et appartenant à l'Institut de France. Elle porte la cote suivante : D 597, fol. 412.

Courbé pendant quarante-cinq ans sur sa table de travail à préparer, écrire ou dicter ses articles de la *Revue des Deux Mondes*, du *Moniteur* ou du *Constitutionnel*, Sainte-Beuve n'eut jamais beaucoup de loisirs pour se consacrer à l'étude ou à la lecture des écrivains de langue anglaise. Cependant il s'est toujours intéressé aux littératures anglaise et américaine, mais par intermittence; ses articles sur Fenimore Cooper, sur Jefferson, sur Franklin témoignent d'une curiosité en éveil. Dans les deux parties du *Catalogue des Livres composant la Bibliothèque de M. Sainte-Beuve* (Paris : L. Potier, libraire et Adolphe Labitte, libraire, 1870), on pourrait relever maints titres d'ouvrages anglais; et la liste chronologique de ses lectures, établie d'après les registres de prêt des Bibliothèques parisiennes, signale plusieurs livres et revues de langue anglaise consultés par Sainte-Beuve (Voir Jean Bonnerot : *Bibliographie de l'Œuvre de Sainte-Beuve*. Paris : L. Giraud-Badin, 1952, tome III, 2^e partie, pp. 407-722).

Les relations de Sainte-Beuve avec Mrs. Harriett Beecher-Stowe ne semblaient pas connues jusqu'à présent et l'étude, solidement documentée de Robert G. Mahieu, *Sainte-Beuve aux Etats-Unis* (Princeton : Princeton University Press, 1945), n'en fait aucune mention. Le ton général de la lettre donne à penser que c'est la seule que Sainte-Beuve ait reçue de sa correspondante étrangère. Il reste à découvrir la réponse de Sainte-Beuve qui a peut-être eu le temps de l'écrire avant sa mort survenue la même année, 1869, le 13 octobre. Rappelons qu'exactement un mois plus tard, Matthew Arnold fit paraître son premier article sur Sainte-Beuve dans *The Academy* (le second devait être celui de l'*Encyclopaedia Britannica*, en 1885). La lettre de Mrs. Beecher-Stowe révèle — et c'est ce qui en fait le vif intérêt — une connaissance exacte de la pensée de Sainte-Beuve. Le jugement qu'elle porte sur Renan est remarquable d'acuité et de netteté.

JEAN BONNEROT.

Hartford May 9. 1869

To Monsieur Sainte-Beuve.

Dear Sir,

A source of new and peculiar enjoyment has been opened to me during the last year or two in the reading of your admirable *Causeries du Lundi*¹.

I must confess that the so called classical French, faultless and correct as it is, had begun to weary me. Your studies into life and character, so full of fine insight and delicate shades of discrimination have opened to me a whole new track in French literature.

Tho' myself belonging to one of the most orthodox sects of America, I confess to having been greatly struck and pleased by your remarks on Renan's *Vie de Jésus*².

Most skilfully and most delicately you have discriminated the real merit of that remarkable work, the offspring of a reverential and loving heart guided by an unbelieving head.

I am a worshipper of Christ both with head and heart, but Renan worships with the heart alone. I cannot but agree with you after all the outcry of the faithful on this subject that his was rather the constructive work of a friend than the destructive work of an enemy³.

What strikes me most in your writings is that flexibility of nature which enables you to put yourself in rapport with such infinite diversity of minds and to interpret them⁴.

I have been moved by my admiration of your writings to tender you the homage of my latest work *Old Town*⁵. It is my attempt to interpret to the world my native New England⁶ and I cannot but hope that you Sir whose peculiar gift is the power of appreciation will understand it... That it can give you the pleasure your writings have given me I should not dare to hope, but I should feel that by you, if by any one I should at least be understood.

With respect,

I am truly yours.

Harriet Beecher-Stowe.

Sur l'enveloppe :

Monsieur SAINTE-BEUVE.

By the hand of Mr and Mrs Field⁷
of Boston, U.S.A.

1. Les *Causeries du Lundi* ont paru entre 1849 et 1861 et *Nouveaux Lundis* entre 1861 et 1866.

2. La *Vie de Jésus* de Renan avait été mise en vente en 1863, 24 juin. Sainte-Beuve a écrit sur Renan trois articles qui ont paru dans *Le Constitutionnel*. Les deux premiers (des 2 et 29 juin 1862, recueillis au t. II des *N. L.*) portaient le long sous-titre suivant : *Essais de morale et de critique. — Études d'histoire religieuse. — Cantique des Cantiques. — Le Livre de Job. — De l'origine du langage. — Histoire générale des langues sémitiques. — Auerroès, etc.* — Le troisième sur la *Vie de Jésus* a paru le 7 septembre 1863 et a été recueilli au t. VI des *N. L.*

3 Cette phrase semble être l'écho de celle-ci : "Le livre de M. Renan est fort combattu en même temps que prodigieusement lu : on ne saurait s'en étonner ni s'en plaindre. Les croyants, à tous les degrés et depuis le sommet de la hiérarchie, jusqu'aux simples fidèles et aux volontaires, sont dans leur droit en combattant l'ennemi nouveau qui se présente et en cherchant à le pulvériser." (*Vie de Jésus*, *N. L.*, 3^e §.)

4. Le vocabulaire même de ce paragraphe, comme plus haut les mots "heart" et "head" semblent bien des échos directs de Sainte-Beuve et peut-être des traductions.

5. *Old Town Folks* (London : Sampson Low, Son et Marston, 1869; 3 v. — cote de la Bibliothèque Nationale : Y² 70.005-70.007). L'ouvrage figure au Catalogue de la Bibliothèque de S.-B., deuxième partie, sous le N^o 347.

6. Dans la préface de *Old Town Folks* datée de mai 1869, Mrs. Harriet Beecher-Stowe écrit : "My object is to interpret to the world the New England life and character in that particular time of its history which may be called the seminal period. I would endeavour to show you New England in its *seed-beds*, before the hot suns of modern progress had developed its sprouting germs into the great trees of to-day... New England people cannot be so interpreted without calling up many grave considerations and necessitating some serious thinking."

7. James Thomas Fields (31 décembre 1817-24 avril 1881), poète, biographe et surtout célèbre comme éditeur, associé de George Ticknor fut selon la pittoresque expression de Van Wick Brooks "a sort of liaison-officier between the European celebrities and the literati of Beacon Hill and Cambridge" (*The Flowering of New England*, 1815-1865; Cleveland and New York, The World Publishing Company, 1946, ch. XXVI, p. 479. — La première édition est de 1936). Entre 1847 et 1869 il fit quatre voyages en Europe. En seconde noces il épousa Annie Adams, cousine de sa première femme (1854). Annie Adams Fields (6 juin 1834-5 janvier 1915) tint à Boston le premier salon littéraire américain. Elle rencontra Mrs. Beecher-Stowe à Florence durant l'hiver 1859-1860; un an après la mort de celle-ci, elle publia *Life and Letters of Harriett Beecher-Stowe* (1897). Durant son séjour à Paris, elle fréquenta Mme Mohl qui tenait un salon à Paris et qui put servir d'intermédiaire entre elle et Sainte-Beuve. Annie Fields avait elle-même pour Sainte-Beuve une vive admiration puisqu'elle écrit à la date de 1876 : "I have been busying myself with Sainte-Beuve's seven volumes on the Port-Royal Development. I like him. His capacity of seeing, doing justice to all kinds of natures and sentiments is wonderful. I am sorry he is no longer our side the veil." (*Life and Letters of Harriett Beecher-Stowe*, p. 361.)

Il serait à souhaiter que cette lettre servît de point de départ pour rechercher les correspondances de Sainte-Beuve, qui probablement sommeillent dans des archives familiales en Europe et aux États-Unis.

ÉTUDES CRITIQUES

FRENCH INFLUENCE IN ENGLISH PHRASING*

This important work is composed as follows : a brief Preface and an Introduction of 49 pages, an Alphabetical List of Phrases of French origin with illustrative quotations from French and English (238 pp.), a Chronological List of dated First Entries, and a voluminous Bibliography of 13 pages. The book is thus, in the main, a piece of lexicography, in the best and widest sense of the term, preceded by an explanatory and historical introduction.

The author's method is stated to have been : "to examine a number of Middle English and Modern English texts... more or less representative and check every phrase that was examined with the data of NED and the French dictionaries" [Godefroy, Littré, Tobler-Lommatzsch and Huguet], confirming the latter by examination of "a few Old and later French texts".

The enquiry into the extent and results of the introduction into English of new devices of expression, due to contact with a foreign idiom, as distinct from mere borrowings of foreign words, is of the utmost importance for the history of our language. It is this continued injection of alien modes that gives it its peculiar character, bringing it as Prof. Prins says, nearer to Romance speech than any other Germanic language. In an important chapter of his Introduction, "The Discontinuity of English Phraseology", he disproves with convincing argument Chambers' contention that "the best traditions of English prose go back to pre-conquest days". Concentrating on the *Ancrene Riwe*, which Chambers held to be crucial, he shews that it is in this very text that "we find the first large-scale introduction both of French words and French phrases".

Passing to the "Historical Setting", he sums up from previous writers the evidence concerning the extent to which French was used in England after the Conquest, and makes the telling point that the apparently paradoxical fact that French loan words and frenchified phraseology are most numerous in the fourteenth century, when French social and political influence had already waned, is exactly what was to be expected, "when those who had hitherto spoken and written in French began to adopt English as a means of expression", carrying their French vocabulary and speech-habits into English.

It is comforting for the present reviewer, with his scanty knowledge of Old English, to receive from a foreign and unbiased observer, an expert in English rather than in French, such substantial confirmation, backed up by a

* A. A. PRINS. — *French Influence in English Phrasing*. (Leiden : Universitaire Pers. VI + 320 p., No price stated).

wealth of examples, of a conviction to which he had long since been led by his study of Old French, viz., that the long period of bi-lingualism which followed the Conquest has meant the complete transformation of our native idiom and, consequently, of our modes of thought. It must be said, however, at the risk of appearing ungracious, that, weighty though it is, the support brought by Professor Prins might still have been greater. He himself makes no claim that his list of borrowed phrases is exhaustive; and indeed, particularly in the domain of familiar speech, so important for proof of popular bilingualism, it could have been greatly extended. Under the letter A, for example, one misses *To have nothing against a person, to attend to* (with its confusion of O.F. *entendre* and *attendre*), *To ask a question*, to say nothing of *albeit, as help me God!* (Chaucer), *as swythe* (*ib.* = *si tost*), all of which have their parallels or models in O.F.

Despite its indisputable merits, the work thus leaves ample room for, and will prompt, one hopes, further investigation. Two closely related fields immediately suggest themselves: first, the study of the methods of adjustment whereby English incorporated its borrowed phrases—e.g. *to appeal to* (*en appeler à*), *to delight in* (*se delitier en*), *at point device* (*à point devise*), *point blank* (*de point en blanc*), *no point* (*ne point*), and, secondly, the major question, the assessment of the extent to which the influence of French phrasing modified the structure of English. Professor Prins states in his Introduction (p. 1) that this was one of his aims, but, although he rightly dwells upon the widely extended uses of prepositions like *at* and *of* and of verbs like *to take* and *to put* attributable to French influence, he cannot be said to have really tackled this fundamental problem. There is no discussion of, for example, the possibility of the French origin of, or stimulus to, the use of the present participle (or gerund) in such expressions as *to be going*, *by seeing*, *on entering*, no mention of the *do-faire-fare* problem or of the use of *do* as an auxiliary and verbum vicarium, no enquiry as to the possibility of an idiom like *to go and tell him* being due to the frequent use of O.F. *si* in similar phrases.

To turn to the impressive list of borrowings, one cannot but praise the scholarly caution shown by the author, in his care to mark as 'uncertain' or merely 'possible' examples for which he judges the evidence insufficient. It must be said, however, that from the point of view of their 'phraseonomic' influence his entries are of very unequal importance. This is partly due to the insertion of groups like *privy council* or even *to aspire to, to acquit oneself*, where all or part is French, on the same level with true calques like *to make answer*, or, to add a familiar expression the author has omitted, *to make wise* (O.F. *faire sage*).

Further, it was inevitable in a work of this extent, the fruit of prolonged research, that certain errors and inconsistencies should here and there occur. It is in no carping spirit, but rather as a tribute to the writer of this valuable book that we append the following remarks.

We have no objection to the author's neologism 'phraseonomy' to describe this kind of investigation, but to find *Letters patent, Safe-conduct, Privy Council, cap-a-pie, gramercy*, etc, classified as 'phrases' is a little disconcerting.

TO BEAR ARMS. — Though this is marked, rightly or wrongly, as a doubtful borrowing there can be no doubt of the French origin of the absolute use of the verb in "He bare of Aser, a schyp of golde".

BEHINDHAND. — There is confusion here between *behindhand*, of time, and *backhand*, which latter is the equivalent of *arieremain* in the quotations from Joinville, and Froissart.

TO BLOW (OF SOUND) THE RETREAT. — One fails to see why this is marked as 'doubtful'. Similarly, though TO BREAK A TRUCE OR AN OATH, may be paralleled in O.E., TO BREAK SILENCE, with its much stronger metaphor and its French word, is undoubtedly of French origin.

TO call BY FORCE and BY ORDER 'calques' is surely a misuse of the term. MY HEART FAILS is called a 'loan-phrase'.

BY ONESELF. — No mention is made of the confusion of *par* and *part* which made this use of *by* possible. (Cf. Mod. F. *à part soi*). One misses too the phrase LET IT BE, with its confusion of O.F. *estre* and *ester* (Cf. O.F. *Ce laisse ester!*)

HOW DO YOU DO? — No mention of HOW ARE YOU? which is also of French origin. A great deal more could have been inserted under DO, e.g. *do* in Imperatives, a great *to-do* etc. I doubt whether *Il fait un tor françois* is appropriate under the heading TO DO A BAD TURN; the *tor françois* is a technical term of jousting and horsemanship.

GENTLEWOMAN. — Scarcely a 'phrase', and, curiously, marked as doubtful. For *gentis* read *gentil*.

TO HAVE THE BETTER HAND, HIGH HAND (WITH A). — These two entries need revision and a further added, TO HAVE (OR GET) THE UPPER HAND. Littré's reference to *Rois*, p. 137 should read p. 298. The expression *ourent la plus haute main* (envers Roboam) means 'had the upper hand of'; cp. from the same text, p. 308. Mais cil ki se teneient a Ambri *ourent la plus haute main*, which translates 'praevaluit autem populus qui erat cum Amri'.

TO HOLD DEAR. — What of TO LOVE DEARLY, O.F. *aimer cher*?

TO HOLD ONE'S PEACE. — In the quotation 'tenez vous pes' *vous* is a pronoun, not an adjective. I have not met with 'tenez vostre paix'.

CHEER. — Insert WHAT CHEER! cf. O.F. *Quelle chiere!*

TO MAKE HEAD. — Now obsolete. TO MAKE WATER. — The example from Montaigne, *Un esquif qui fait eau*, is inappropriate here. Similarly, p. 224, a distinction should have been made between OF AGE 'majeur' and O.F. *d'eage* 'mür', and, p. 277, between TO BE OF THE OPINION and *être de bonne opinion*, i.e. *de bon conseil*.

PLAIN FIELD. — Far from disentangling the confusion between *plein* and *plain*, the author makes it 'worse confounded' by inserting under PLAIN FIELD, which is *planum*, an entry from Godefroy, s.s. *Plein*, 'full' (*plenum*), followed by a quotation from Monstrelet: *Et se loga aux plains champs*, where we have clearly *planos*.

Finally, the Bibliography would have been greatly improved by listing separately texts studied and reference books and related literature.

LA PHILOSOPHIE DE VIRGINIA WOOLF

Ce livre très intéressant et un peu paradoxal¹ est l'œuvre non d'un angliciste, mais d'un philosophe de plein exercice, muni comme tel de tous les sacrements universitaires. Il nous montre V. Woolf sous un jour assez inattendu. Nous avons coutume de voir son art exquis, son charme évanescant et subtil, comme le don d'un tempérament original, créateur d'un impressionnisme symboliste, qui a suscité devant notre vision un univers tout en rayons chatoyants et fugitifs. Ces traits, les plus frappants de sa physiognomie, ne sont certes pas niés; mais bien au delà de notre admiration esthétique, nous apprenons à découvrir en cette femme un des maîtres esprits que la littérature européenne ait révélés. Non seulement la fille de Leslie Stephen ajoute à l'acuité d'une souple intelligence les jeux pénétrants d'une extraordinaire finesse; mais au rationalisme paternel, elle substitue une pensée indépendante, à la fois très hardie, et reliée à toutes les traditions de l'empirisme britannique. C'est à Hume qu'elle se rattacherait directement; et d'autre part, elle interpréterait son phénoménisme d'un point de vue assez analogue à celui de l'existentialisme contemporain. Au total, l'auteur de *Mrs. Dalloway* ne serait pas seulement une des plus grandes figures du roman du xx^e siècle, mais l'initiatrice d'une philosophie qui est principale, non plus dérivée; c'est le philosophe ici qui a créé l'artiste. Reconnaissons-le, au cours de son exposé audacieux, M. Chastaing montre qu'il connaît admirablement l'œuvre de V. Woolf; un système de références abrégées lui permet de la citer très largement, entrant dans ses moindres nuances; et par ailleurs, il déploie une familiarité étendue avec la littérature et la pensée européennes de notre âge.

Cette démonstration insistante, et répétée un grand nombre de fois sur des plans assez voisins, serait quelque peu fastidieuse, sans la richesse de ces allusions continues à des problèmes multiples, et qui ne peuvent laisser aucun de nous indifférent. Elle a voulu se présenter à nous avec le caractère concret que recherche notre réflexion lassée de l'intellectualisme, toute ouverte aux difficultés et aux angoisses dont la vie nous inflige l'obsédante préoccupation. Relevons quelques-uns des en-têtes pittoresques et alléchants de ces chapitres: « La table de cuisine », « l'huître », « le nœud coulant »... On sent passer dans cet irrespect étudié vis-à-vis de la dignité compassée de la métaphysique ancienne quelque chose du souffle de M. Sartre.

Cette attitude d'esprit se résume en ce que M. Chastaing appelle le « principe de perspective » — règle que nous connaissions bien, mais dont V. Woolf aurait fait, affirme-t-il, un usage infiniment plus radical que nul autre. Des personnages qu'un romancier met en scène, rien ne nous doit être dit, présenté, que sous la perspective et dans le langage même de son être individuel; du décor, ou de l'action, rien ne nous doit être montré, que sous l'aspect que la scène, l'événement, le paysage, revêtent pour l'une des consciences mises en jeu. Plus de biographie donc, écrite par l'auteur, pour expliquer

1. MAXIME CHASTAING, *La Philosophie de Virginia Woolf* (Paris : Les Presses Universitaires de France, 1951, 196 p., 500 fr.).

son héros, raconter ce qu'il fut, ce qu'il est, ce qu'il sera; plus de description, faite de son point de vue; plus de réflexion générale, de moralité déduite du passé, d'anticipation sur l'avenir — à moins que la morale ou l'anticipation ne surgissent d'une pensée strictement personnelle. Ainsi dépouillée des mille interventions ouvertes ou implicites par lesquelles le romancier crée, combine, oriente, prépare, dispose, commente les destins que dans une certaine intention, pour un certain effet, il nous raconte, son œuvre réalisera le vœu véritable de notre intelligence philosophique : voir se déployer, avec la confusion et la multiplicité de la vie, un morceau d'expérience. Ce qui nous passe de cette façon sous les yeux, ce n'est pas le tempérament, la pensée, l'art d'un écrivain, mais, avec une magnifique objectivité, l'existence réelle, telle qu'elle s'offre à chaque instant de la durée.

Cette image des romans et nouvelles de V. Woolf est-elle exacte? Marquant nettement leurs progrès, des premières hésitations de sa technique à la plénitude de l'art qu'inaugure *Mrs. Dalloway*, à la sûreté parfaite de la ligne ensuite tracée, M. Chastaing analyse et définit cette image avec une extrême minutie; et la manière flottante d'une artiste éprise de toutes les incertitudes du monde et de l'âme, révèle son propos rigoureux : suivre le film capricieux et discontinu des choses, comme sur un écran sans cesse coupé, morcelé. Le portrait qui nous est là tracé est bien celui que nous livre notre souvenir. Seulement, cet impressionnisme à la suprême puissance s'éclaire d'une préférence ferme et réfléchie. Pour comprendre celle-ci, revenons à Hume, qui après Berkeley nous en propose la plus nette expression. La seule réalité est notre perception des choses; « esse est percipi ». Et le lien causal est un durcissement arbitraire de certaines récurrences relativement habituelles; il n'y a pas de cause, mais des successions. Cette thèse, V. Woolf ne la pose pas en termes dogmatiques; car c'est là une des coquetteries de M. Chastaing : pour lui comme pour elle, affirmer l'empirisme, c'est par cela même lui manquer; la philosophie de notre romancier est une sagesse, un art; elle n'est pas, ne veut pas être, une doctrine: Nulle construction intellectuelle donc; mais le jeu complexe et changeant des contingences et du hasard; des atomes d'expérience composent par leur rencontre notre univers charmant, cruel, inintelligible et désolant; l'atomisme est la seule définition à laquelle puisse s'arrêter un empirisme conséquent avec lui-même.

Univers délicieux et désolant — nul lecteur de V. Woolf ne s'étonnera de cette dualité d'épithète, que suggère de toute façon la tonalité de sa vie. Et ce que la sensibilité de M. Chastaing ne peut pas dissimuler, ce qu'il laisse transparaître, car il livre lui aussi, à propos d'une « philosophie », le témoignage de sa perception critique, c'est l'écho qui dans sa conscience répond à la douleur dont cette œuvre est pleine. Comme V. Woolf elle-même, qui voulut mourir sous le coup d'une horreur sanglante qu'elle ne pouvait plus supporter, il a été profondément marqué par la guerre, par la suprême souffrance; et l'acte d'accusation qu'il dresse contre un monde en démenace est celui même que laisse deviner l'auteur des *Vagues*, comme il nourrit notre réflexion d'aujourd'hui.

Ne nous arrêtons pas — en ce point la critique est d'accord avec le jugement de tous — sur la place qu'il fait au rôle de la musique, aux subtiles

assonances, au style délicatement suggestif de V. Woolf. Mais plus personnelle, plus hardie, est l'orientation qu'il imprime à son chapitre de conclusion. La fille de Leslie Stephen, malgré son apparente indifférence, et son insistance sur la médiocrité spirituelle de l'église, ne serait point en profondeur l'agnostique qu'elle pouvait être. Des indications prudentes et discrètes nous dirigent, en particulier dans *The Waves*, vers l'admission de la foi religieuse, comme chez Mrs. Swithin, parmi les forces intérieures qui éclairent l'énigme du mal, et permettent de vivre.

Beaucoup ne le suivront pas aussi loin. Mais ce qu'il nous importe de dire avant tout, c'est notre hésitation à regarder comme entièrement fondée l'apologie sans réserve qui est ici faite d'un système cohérent et rigoureux de préférences. Ce "principe de perspective", et cet empirisme essentiel, nous semblent n'appeler qu'une variété extrême de roman; destinée à demeurer exceptionnelle, et qu'il ne faut pas beaucoup presser pour y trouver la contradiction. Comment l'auteur connaît-il, et peut-il suivre, l'activité secrète et silencieuse des consciences qu'il évoque? Comment l'auteur est-il compris et suivi, à son tour, par son lecteur? Dans les deux cas, c'est l'intuition qui fonde tout cet art de divination et de correspondance. Mais quelle garantie cette intuition apporte-t-elle, et quel critère de sa justesse devra-t-elle invoquer, sinon une convergence relative des sensibilités et des intelligences, l'accord des esprits, et un certain degré, au moins, de ce rationalisme que tout ordonne ici de condamner? La formule du roman universel, ses nuances innombrables, ses modes divers de l'appel à l'observation comme à la réflexion, reprennent leur validité et leur droit à l'être; si l'auteur nous communique dogmatiquement du dehors son idée de la vie, nous serons libres de la refuser ou de l'accepter, comme nous accepterons peut-être l'objectivité intransigeante de ce que V. Woolf nous offre. Intuition pour intuition, celle que suscite et surveille, sans système, un bon sens commun, n'est pas infail-
lible, mais a tout de même plus de chance d'être relativement sûre. Après tout, le fondement pratique de l'objectivité est la convergence des pensées; et de cette union, les ressemblances naturelles entre les hommes, malgré toutes leurs différences, sont une base plus normale et positive que la communion accidentelle — certes point régulière ni calculable — que l'intuition individuelle réalise entre eux. Et toute la gamme de la force, de la profondeur, de la vérité, de l'intérêt, se retrouvera pour nous dans ces jugements. Bien faite pour l'anti-intellectualisme contemporain, et la « poussière mentale » où se résoud volontiers la pensée d'aujourd'hui, la thèse qu'exprimerait implicitement l'œuvre de V. Woolf, stimulation précieuse d'un impressionnisme artistique admirable, n'est pas pour nous une vérité totale et définitive; elle ne peut nous permettre de renoncer à cette sagesse moyenne, à ce bon sens modeste et scrupuleux, qui supporte presque universellement le roman, et dont s'inspirent l'immense majorité des lecteurs. Rien ne saurait diminuer pour nous la figure de V. Woolf poète; sa stature de philosophe n'est point tout à fait telle que son critique ici la dessine.

L. CAZAMIAN.

OU VA W. H. AUDEN?*

Il semble que la vogue d'Auden décline. Son public a diminué, sa popularité aussi. Lors de ses débuts aux côtés de Day Lewis, Spender et Mac Neice, on se plaisait à saluer en lui le poète le mieux doué de sa génération, celui qui promettait d'ouvrir à la poésie des voies nouvelles, comme l'avait fait Eliot avant lui. La guerre est venue. Auden, on le sait, a quitté l'Angleterre pour les Etats-Unis. Les recueils publiés depuis n'ont pas reçu l'accueil chaleureux qu'avaient rencontré les ouvrages précédents. Le poète lui-même semble avoir perdu son assurance. Il écrit moins, il paraît hésiter, s'interroger sur la route à suivre. Le moment était bien choisi pour essayer de mesurer la portée et la valeur de l'œuvre parue jusqu'ici, et c'est là l'objet essentiel de l'excellente étude que R. Hoggart consacre à Auden.

Les difficultés que présente la poésie d'Auden sont nombreuses. Elles tiennent en partie à la virtuosité du poète qui s'amuse à jongler avec les idées et les mots, à broder sur ses thèmes des variations souvent éblouissantes. Il se plaît à reprendre les rythmes et les formules des *nursery rhymes* et des ballades populaires ou encore des rengaines de music-hall, en y mêlant malicieusement des échos de Skelton, de Wordsworth ou de Tennyson. Il pastiche Hopkins :

*Me, March, you do with your movements master and rock
With wing-whirl, whale-wallow...*

ou encore Eliot :

They emptied out their memories like slops...

D'autres difficultés naissent de la technique "allusive". Comme tous les poètes modernes, il traduit la réalité sous une forme symbolique, à travers quelque "corrélatif objectif". Certains de ces symboles sont assez clairs, mais beaucoup proviennent d'un univers particulier dont lui seul possède les clés : souvenirs d'enfance ou d'adolescence, réminiscences de rencontres, bribes de lectures, fragments de paysages qui ont fini par prendre pour le poète une signification précise et constante, mais qui demeurent mystérieux, impénétrables pour autrui. Et, toujours selon l'exemple d'Eliot, Auden fait voisiner dans ses poèmes les éléments les plus disparates : il mêle le comique au grave, la bouffonnerie à l'émotion, le naïf au complexe, et le cliché le plus usé se superpose au rappel d'un beau vers. R. Hoggart affirme qu'Auden n'est jamais ennuyeux, mais il avoue qu'il déroute, déconcerte le lecteur qui l'aborde sans préparation.

Ses thèmes ne sont pas nombreux. Il n'est pas le poète de l'amour; il en parle la plupart du temps avec un détachement ironique où l'on devine un peu d'hostilité. Il ne s'intéresse pas à la nature qui n'est pour lui qu'un décor

* RICHARD HOGGART. — *Auden. An Introductory Essay* (London : Chatto and Windus, 1951, 256 p., 12 s. 6 d.).

W. H. AUDEN. — *Nones* (London : Faber, 1952, 72 p., 10 s. 6 d.).

commode et vide. Ce qui le préoccupe, c'est le sort de l'homme dans l'univers inhumain que la science a bâti. Le paysage qu'il évoque le plus volontiers est celui de la ville industrielle, mais frappée par une sorte de paralysie. Les usines tombent en ruine, les maisons sont désertes, un silence de mort plane sur les rues. On retrouve là l'image des "depressed areas" d'entre les deux guerres. On bien encore il dépeint des terres volcaniques, bouleversées par d'anciens cataclysmes ou des immensités glacées, sans vie. Dans cette "terre gaste" l'homme erre misérable, en proie à la peur, à l'angoisse. La civilisation se désagrège, proclame Auden, parce que la science, sur laquelle elle s'est fondée, a fait faillite. Nous sommes, dit-il encore, à la "troisième grande déception" de l'histoire du monde. La première était la fin de l'Empire romain et de la culture païenne, la seconde la fin du moyen âge et de l'Europe chrétienne, et nous assistons aujourd'hui à l'écroulement des espoirs d'une société qui a cru trouver le salut dans l'organisation technique et dans la machine.

Dans ses premiers poèmes, Auden insistait sur l' "amour", seul remède aux maux dont souffrent les hommes; il entendait par là la fraternité humaine et, depuis la guerre, ce thème tend à dominer dans son œuvre. Nous sommes solidaires de l'univers, dit-il :

*We are created from and with the world
To suffer with and from it day by day...*

Tout espoir d'évasion ou de fuite est vain; la condition humaine est liée indissolublement au monde. Sans doute est-il dans le pouvoir de l'homme de refaire, de recréer ce monde selon son cœur; mais il n'y parviendra que par un effort commun.

Naturellement, c'est par étapes que la pensée d'Auden est arrivée à ces conclusions. On verra dans l'étude de M. Hoggart comment, après s'être interrogé sur son propre pays :

*Never ask what doubtful act allows
Our freedom in this English house...*

le poète a porté son regard sur l'Europe, déchirée par les conflits idéologiques d'où devait sortir la guerre. Au moment de la guerre d'Espagne, en 1937, il écrit à son ami Isherwood :

We are all too deeply involved in Europe to be able, or even wish to escape.

Cependant, deux ans plus tard, alors que l'ombre s'épaississait sur cette même Europe, il partait pour les Etats-Unis où il est resté. Sans doute a-t-il pu invoquer d'excellentes raisons pour expliquer et justifier son départ. Il avait besoin, pour se renouveler, de couper les liens qui le rattachaient encore aux habitudes, aux traditions de son pays. Il voulait encore, en se séparant des scènes familières et des visages trop connus, se recueillir, descendre en lui-même, écouter dans le silence de l'isolement la voix intérieure. "Le poète, affirme-t-il, doit être anonyme." C'est aux Etats-Unis qu'ont paru *The Age of Anxiety* (1948) et *The Enchafed Flood* (1951). *Nones*, qui vient de voir le jour marque assez nettement le retour sur soi dont on vient de parler. Il a

connu, dit-il (*To Reinhold and Ursula Niebuhr*) les "heures dorées", et il aurait pu, lui aussi, chanter "in the grand old manner" du fond d'un cœur empli d'harmonies. Mais le public, les éditeurs ont d'autres exigences; ce qui leur plaît, c'est "a horrid mechanical screech". Ils ont voulu lui imposer une certaine manière :

The wry, the sotto voce, ironic and monochrome...

Comment, dès lors, espérer parler sincèrement aux hommes? Comment, surtout, leur apporter un message d'espoir alors que seule la négation est admise?

Ce message, cependant, reste encore imprécis. On retrouve la hantise des menaces qui planent sur la civilisation dans *Air-Port*, qui dépeint l'aérodrome comme le lieu :

*where two fears intersect, a point selected
Jointly by general staff and engineers...*

Memorial for a City trahit la nostalgie d'un monde disparu où la sécurité existait encore. La "nouvelle métropole" n'est pas notre cité; elle n'est pas faite à notre mesure, elle ne nous offre aucune espérance :

*Our past is a chaos of graves
And barbed wire stretches ahead.*

La même idée se retrouve dans *The Managers*. Les nouveaux maîtres du monde ne sont pas des empereurs, des conquérants; des héros ou des saints; ce sont les techniciens, les statisticiens qui nous ont imposé un ordre et nous y ont emprisonnés, tout en sachant que si leurs calculs se révèlent faux, ils échapperont, eux, au désastre :

*There will be places left on the last
Plane out of disaster...*

L'élément positif, c'est que, reconnaissant qu'ils sont les auteurs de leur destinée, les hommes peuvent encore la refaire. Il viendra une Résurrection, proclame le poète, il y aura un Jugement; nous verrons alors condamner la Cité monstrueuse et sans âme.

Il faut toutefois avouer que c'est la critique négative qui retient dans ce recueil. C'est la raillerie satirique de l'univers mécanisé, standardisé qui donne à Auden ses images les plus caractéristiques, les plus originales. On lit, par exemple, dans *Pleasure Island* :

*The tide rises
And falls, our household ice
Drips to death in the dark and our friendships
Prepare for a week-end
They will probably not survive...*

On retrouve là le ton des poèmes qui ont fait le succès d'Auden. On lui reproche aujourd'hui d'être devenu trop "sérieux". Il n'est pas sûr que le

manteau de prophète ou de moraliste solennel convienne à ce poète qui semblait doué surtout pour la satire légère et de brillantes acrobaties verbales.

R. Hoggart voudrait que l'on vît dans Auden le meilleur poète anglais contemporain, à l'exception de T. S. Eliot. Auden est, en tout cas, loin d'avoir la stature de l'auteur de *The Waste Land*. Il lui manque, semble-t-il, une doctrine, une foi. Aux questions qu'il pose, il ne trouve pas de réponse :

*To ask the hard question is simple,
But the answer
Is hard and hard to remember...*

Et, surtout, il ne paraît pas être sûr de son instrument poétique. Il voit bien à quoi il lui faudrait arriver :

*I want a form that is large enough to swim in,
And talk on any subject that I choose,
From natural scenery to men and women,
Myself, the arts, the European news...*

Cette strophe se souvient de Byron, mais, en écrivant *Don Juan*, Byron atteignait presque d'un seul coup et triomphalement à la forme qu'exigeait son génie, tandis qu'Auden cherche encore. A travers le livre de Hoggart on aperçoit un poète original; mais l'image demeure confuse, fragmentaire, incertaine. Seul l'avenir pourra la préciser.

A. J. FARMER

COMPTES RENDUS

M. P. CHARLESWORTH et alia. — **The Heritage of Early Britain** (London : G. Bell and Sons Ltd, 1952, 196 p., 8 fig. et 24 hors-texte, 12 s.).

Le regretté M. P. Charlesworth avait, en 1949, persuadé sept de ses collègues de Cambridge, archéologues, historiens, celtisants, etc., de donner avec lui une série de huit conférences sur les origines de la Grande-Bretagne. Le succès fut tel que, quelques mois plus tard, ces conférences furent radiodiffusées et que Charlesworth insista pour qu'elles fussent publiées en volume; après sa mort, c'est M. D. Knowles, professeur d'histoire du moyen âge, qui s'est chargé d'en assurer la publication. Ceci nous vaut un petit livre, très rapide bien entendu, puisqu'en moins de deux cents pages il va de la Bretagne préhistorique jusqu'au delà de la Conquête normande, mais réparti entre des informateurs de grande qualité qui dominent assez leur sujet pour réussir à condenser en quelques pages l'essentiel des connaissances actuelles. Qu'il s'agisse de la préhistoire (G. E. Daniel, *The Peoples of Prehistoric Britain*; J. G. D. Clark, *How the Earliest Peoples Lived*), des Celtes avant la conquête romaine (J. M. de Navarro, *The Celts in Britain and their Art*) et après (Nora K. Chadwick, *The Celtic West*), de cette conquête (M. P. Charlesworth, *The Roman Occupation*), de la colonisation germanique (P. H. Blair, *The Foundations of England*), de l'invasion normande (E. Miller, *The Norman Conquest*), ou de la fusion de tous ces éléments (D. Knowles, *The Heritage Completed*), le "general reader" trouvera ici une très bonne mise au point que complètent de brèves bibliographies et d'indispensables reproductions dans le texte ou à part. — Fernand Mossé.

Philologica : The Malone Anniversary Studies, edited by THOMAS A. KIRBY and HENRY BOSLEY WOOLF (Baltimore : The Johns Hopkins Press, 1949, x + 379 p., \$ 7.50).

Pour fêter son soixantième anniversaire et ses vingt-cinq ans d'enseignement à l'Université Johns Hopkins, quarante-trois de ses amis et élèves ont offert à Kemp Malone ce beau volume de Mélanges.

Kemp Malone est un grand chercheur et un travailleur infatigable : la liste de ses travaux, arrêtée en 1948 et publiée à la fin de cette Festschrift, comprend 411 numéros. Les livres y sont peu nombreux : si je laisse de côté son activité (non négligeable) de poète, j'y trouve deux travaux de débutant — mais combien prometteurs —, l'un constituant l'analyse la plus fouillée de la prononciation de l'islandais contemporain, l'autre inaugurant, sous le titre curieux (et un peu déroutant) de *The Literary History of Hamlet* (1923) ces recherches sur la poésie héroïque des Germains et son anthroponymie destinées à occuper une grande partie de sa carrière. Puis son édition de *Deor* (1933) et surtout celle de *Widsith* (1936), la traduction en 1941 de *Ten Old English Poems*, en 1948 les chapitres consacrés à la littérature vieil-anglaise dans l'ouvrage collectif *A Literary History of England*; et enfin (1950) ces *Chapters on Chaucer* dont nous rendons compte plus loin. Mais, à côté de cela, plusieurs centaines d'articles et de comptes rendus fouillés, disséminés dans la plupart des revues d'anglistique et de germanistique, témoignent d'une activité sans relâche et montrent avec quelle attention Kemp Malone a toujours suivi les publications contemporaines.

Analyser un volume de mélanges aussi riche que celui qu'on a offert à Kemp Malone serait un travail assez vain : il y faudrait de longues pages pour rendre

justice à l'apport des contributeurs sans omettre tout ce qu'il y a de neuf dans ces articles. Disons seulement que la plupart d'entre eux portent sur la littérature vieil-anglaise ou moyen-anglaise, domaines favoris du jubilaire (avec, chose curieuse, deux articles seulement sur *Beowulf*) ainsi que sur des problèmes touchant la langue anglaise ou américaine. L'islandais, que Kemp Malone connaît si bien, est représenté par deux importantes contributions.

M. Kemp Malone peut être fier de ce recueil, témoignage de l'estime qu'on lui porte dans le monde entier; il peut, avec satisfaction, jeter un regard en arrière sur l'œuvre féconde qu'il a produite. Rien n'indique qu'elle se relâche, ni en qualité, ni en quantité : formons le vœu qu'il puisse nous donner, un jour prochain, cette grande édition de *Beowulf* à laquelle il travaille depuis longtemps. — Fernand Mossé.

Early Middle English Texts, edited by BRUCE DICKINS et R. M. WILSON (Cambridge : Bowes et Bowes, s. d. [1951], xvi + 335 p., 15 s.).

L'excellente anthologie de K. Sisam, *Fourteenth Century Verse and Prose*, offre aux étudiants de langue anglaise (et aux autres) un admirable choix de textes du xiv^e siècle, élégamment présenté. Mais, pour les siècles précédents, le public anglais était, ces dernières années, moins bien partagé : les *Specimens* de Skeat et Morris, qui ont rendu tant de services, sont un peu démodés et d'ailleurs épuisés, et les *Selections* de Joseph Hall qu'on vient de réimprimer s'adressent à des étudiants avancés. Il y avait donc place sur le marché britannique pour un nouveau livre : celui que viennent de réaliser deux médiévistes de premier plan, MM. Bruce Dickins et R. M. Wilson, comble cette lacune. Bien imprimé, avec des pages bien aérées, il offre en 135 pages trente-huit morceaux qui vont des *Annales de Peterborough* jusqu'à la fin du xiii^e siècle. Ces textes sont suivis d'une esquisse grammaticale en quinze pages; puis viennent quatre-vingt-douze pages de notes et un glossaire d'égale longueur.

Il y a peu à dire sur le choix des textes; ils reproduisent un grand nombre de morceaux devenus, si l'on peut dire, classiques : c'est là une servitude pour tous ceux qui font aujourd'hui des anthologies. Ici, ces textes sont groupés par genre, précédé chacun d'une introduction littéraire et accompagné d'un discret appareil critique. Les notes sont abondantes et excellentes. Pour chaque texte, il y a une introduction grammaticale assez détaillée où sont passées en revue les particularités graphiques, phonétiques et morphologiques; par contre, la métrique ne donne lieu à aucune remarque.

Le glossaire est très complet, avec de nombreuses cross-references et des indications étymologiques; il est d'un maniement fort commode. Enfin, il y a trois facsimilés de manuscrits qui seront précieux pour l'étudiant. Le seul point faible, si l'on peut dire, de cette anthologie, c'est d'avoir réduit l'exposé grammatical à quinze pages : force sera aux étudiants de se rabattre sur les rares grammaires de la période. Nul doute que cette excellente anthologie ne rencontre une grande faveur qu'elle mérite largement. — Fernand Mossé.

London Mediaeval Studies, Vol. I, Part 3 (1939). 1948, 15 s.; Vol. II, Part 1, 1951, 20 s.).

Leeds Studies in English and Kindred Languages. Numbers 7 and 8, 1952, 15 s.).

Les *Etudes Anglaises*, qui viennent de sortir de leur long silence, se doivent de saluer la reprise de ces deux excellentes revues d'outre-Manche.

Les *London Mediaeval Studies* étaient nées en 1937 sous le patronage de Sir Allen Mawer, W. P. Ker et R. W. Chambers. Ce dernier en assumait la direction

avec F. Norman et A. H. Smith qui, tous deux, continuent aujourd'hui encore à le faire avec G. Kane. Organe de University College et de King's College, cette revue publie des travaux des professeurs de Londres et de leurs disciples sur le domaine germanique : scandinave, germanique continental et anglais, et c'est à ce dernier titre qu'elle nous intéresse ici.

Le beau numéro de 160 pages qui termine le tome I était presque entièrement composé et tiré en 1939. Les circonstances en ont retardé la publication jusqu'en 1948 (quelques-uns des clichés avaient disparu dans un bombardement en 1941 et deux des directeurs étaient mobilisés).

En ce qui touche aux choses anglaises, on trouve dans ce numéro un des derniers articles publiés par R. W. Chambers "Robert or William Longland?" où il montre d'abord les raisons des hésitations, au XVI^e siècle, sur le prénom de l'auteur présumé de Piers Plowman, et réfute ensuite, avec sa grande autorité, quelques-unes des hypothèses de J. M. Manly qui ont jeté tant de confusion depuis le début du siècle. — A. H. Smith publie d'après deux manuscrits la description inédite des cérémonies qui accueillirent Henri VII à York en 1486. — A. C. Cawley étudie les rapports des sept manuscrits de la traduction anglaise par Jean de Trevisa du *Polychronicon* de Higden et du texte publié par Caxton. — A. G. Mitchell enfin publie des Notes sur la version C de *Pierre le Laboureur*.

La meilleure preuve de la vitalité de cette vaillante revue, c'est que, malgré les difficultés financières que connaissent tous les périodiques savants, la première partie du tome II, un beau fascicule de 132 pages, a paru au début de 1952 et maintient le niveau élevé du volume précédent. Relevons-y les articles suivants : Randolph Quick, *Expletive or Existential 'there'*; A. H. Smith, *The Middle English Lyrics in Add. MS 45896* (trois poèmes inédits dont le premier *The Pape-lard Priest* fait écho à des sentiments et des idées de *Piers Plowman*); G. Kane, *The Middle English Verse in MS Wellcome 1493* (autres poèmes inédits); Arthur Brown, *A Tradition of the Chester Plays*; P. F. Ganz, *Some Notes on English Loanwords in German*.

Les *Leeds Studies in English and Kindred Languages* virent le jour en 1932 au temps où se trouvaient réunis à Leeds M. M. Bruce Dickins, Alan S. C. Ross et R. M. Wilson et, dès son premier numéro, ce périodique attira l'attention sur lui par la qualité des travaux de "l'Ecole de Leeds". Une série de "Texts and Monographs" (qui comporte déjà huit volumes) le complétait. Comme pour d'autres, l'année 1939 marqua pour les *Leeds Studies in English* un coup d'arrêt brutal. La guerre terminée, Bruce Dickins émigra à Cambridge, Alan Ross à Birmingham, et R. M. Wilson à Sheffield. L'équipe dispersée, la revue allait-elle succomber définitivement? On est très heureux de voir qu'il n'en est rien. MM. A. C. Cawley et Harold Orton en ont pris la direction et un numéro double (7-8) vient de paraître, entièrement consacré à des travaux rédigés par les professeurs de Leeds ou sous leur direction. Au sommaire on trouve, après une préface de Bruce Dickins, des articles consacrés soit à l'ancienne langue : A. R. Taylor : *Two Notes on Beowulf*; A. M. Reynolds, *Some Literary Influences in the Revelations of Julian of Norwich*; K. W. Humphreys and J. Lightbown, *Two Manuscripts of the Pricke of Conscience in the Brotherton Collection, University of Leeds*; J. Bazire, *The Vocabulary of The Metrical Life of St Robert of Knaresborough*; A. C. Cawley, *The Sykes Manuscript of the York Scriveners' Play*; soit à des questions de dialectologie : W. E. Jones, *The Definite Article in Living Yorkshire Dialect*; P. Wright, *Parasitic Syllabic Nasals at Marshside, Lancashire*; H. Orton, *The Isolative Treatment in Living North-Midland Dialects of OE e lengthened in Open Syllables in Middle English*.

Souhaitons bonne chance à ces deux revues qui font honneur à la science anglaise. — Fernand Mossé.

JOHN SPEIRS. — **Chaucer the Maker** (London : Faber et Faber, s. d. [1951], 222 p., 12 s. 6 d.).

KEMP MALONE. — **Chapters on Chaucer** (Baltimore : The Johns Hopkins Press, 1951, ix + 235 p., \$ 3.50).

WILLIAM WITHERLE LAWRENCE. — **Chaucer and the Canterbury Tales** (London : G. Cumberlege ; Oxford University Press, 1950, xi + 184 p., 12 s. 6 d.).

On lit sur le revers de la "jacket" du livre de M. Speirs : "a revaluation of the work of Chaucer for the modern reader, and in relation to the general development of critical method in the last quarter of a century, has been badly needed." Or, chose curieuse, on n'a jamais tant publié d'études d'ensemble sur l'œuvre de Chaucer que dans les dernières années : nouvelle édition du *Chaucer Handbook* de R. D. French, livre de Mlle Chute, *Geoffrey Chaucer of England*, charmant petit ouvrage de M. Coghill sur *Chaucer the Poet*, et d'autres encore auxquels sont venus s'ajouter les ouvrages de MM. Kemp Malone et W. W. Lawrence et celui de M. J. Speirs. Le "general reader", le "modern reader" n'auront, semble-t-il, que l'embarras du choix. Rappelons en outre pour mémoire que dans le même temps les travaux d'érudition n'ont guère chômé, ni les traductions en anglais moderne, prose ou vers, des *Contes de Cantorbéry* qui mettent les textes à la portée de ceux-là mêmes que rebute l'original. Une mention toute spéciale doit être donnée à l'excellente traduction en vers de N. Coghill qui, avant d'être publiée dans les "Penguin Classics", a certainement été pour beaucoup d'auditeurs de la B. B. C. une véritable révélation. En réalité, je crois que la multiplicité de ces ouvrages répond à une curiosité grandissante du public cultivé, et on ne saurait trop s'en réjouir.

Des trois livres qui nous occupent ici, c'est celui de M. John Speirs qui affecte le plus l'apparence d'une introduction générale à l'œuvre du génial conteur, et qui en fait le plus complètement le tour. M. Speirs cite très abondamment, sans doute dans l'assurance que son lecteur comprendra sans difficulté l'original. On ne songera pas à le blâmer de passer sous silence la vie de l'auteur (et pourtant...), ni de n'accorder aux poèmes de jeunesse que quelques pages rapides (35-48) pour se concentrer sur *Troilus* (49-82), *The Legend of Good Women* (82-94) et surtout les *Canterbury Tales* (97-200). Si, en général, les jugements que porte M. J. Speirs ne diffèrent pas beaucoup de ceux de ses prédécesseurs, on discerne pourtant chez lui une tendance à se singulariser. N'est-il pas un peu cocasse de dire (p. 50) que *Troilus* "more resembles a great Tolstoyan novel than a Shakespearian play in the leisuriness of its build-up"? Quand l'auteur compare le début du *General Prologue* avec celui du *Waste Land* de T. S. Eliot (p. 100) sous prétexte que tous deux commencent par une évocation du printemps, j'ai un peu trop le sentiment que c'est surtout pour montrer qu'on est un homme à la page (T. S. Eliot est mentionné neuf fois dans ce livre!), capable de citer Dante, Marvell, G. M. Hopkins et Yeats dans le même paragraphe (p. 24). Il me paraît d'un goût douteux de la part d'un critique de traiter *Sir Thopas* et les "sing-song stanzaic lays" de "fourteenth-century precursors of the *Lady of Shallott*" (p. 181) (entre parenthèses, M. J. Speirs retarde : dans l'intervalle, le malheureux Tennyson a profité de la vague de réhabilitation dont jouit la littérature victorienne dans les milieux snobs). Que d'opinions fort contestables on relèverait ainsi dans l'introduction, pp. 15-31 ! Ce livre part d'une idée tout à fait juste et louable : Chaucer déborde de poésie et de vie et c'est l'artiste en lui qu'il faut faire sentir et comprendre au lecteur. Ce n'est pas très neuf : Emile Legouis chez nous, Kittredge aux Etats-Unis, avaient depuis longtemps insisté dans le même sens. Mais ce n'est pas à coups de paradoxes et de jugements subjectifs qu'on fait de bonne critique.

Le livre de M. Speirs a paru en grande partie dans la revue *Scrutiny*. Celui de M. Kemp Malone est fait, nous dit l'auteur, de conférences prononcées devant des auditoires universitaires (Berkeley, Londres) ou d'articles parus ailleurs. En intitulant son livre *Chapters on Chaucer*, l'auteur nous laisse entendre qu'il ne faut pas nous attendre à un traitement complet de la question. Effectivement, il y a certains aspects de l'œuvre de Chaucer que M. K. Malone laisse de côté. Qui le lira, cependant, peut être assuré de trouver en lui un guide réputé, dont la science est solide, en même temps qu'un critique averti et plein de goût. Fait pour initier les jeunes étudiants, il ne les décevra pas, mais, je pense, leur donnera envie de poursuivre l'étude de Chaucer.

Le livre est fait de onze chapitres. Le premier "G. Chaucer and the Fourteenth Century" est un excellent tableau du temps et du milieu où vivait ce diplomate très cultivé — mais très occupé — qui se délassait en écrivant des poèmes à ses moments perdus. Les quatre suivants analysent les poèmes de jeunesse et de second plan, ceux de l'homme de cour : *Livre de la Duchesse*, *Maison de Renommée*, *Parlement des Oiseaux*, *Légende des Femmes Exemplaires*. Pour M. K. Malone qui connaît admirablement la matière, c'est un jeu de montrer comment se fait et se perfectionne le métier du poète et de quels éléments il est parti. Dans les chapitres vi et vii qui traitent de *Troilus and Criseyde*, l'auteur s'attache avant tout à analyser de quelle façon Chaucer commence et achève chacun des livres du poème, ce qui est une excellente leçon sur la technique du poète. Le reste porte sur les *Contes de Cantorbéry*. Ne pouvant tout examiner en 90 pages, M. K. Malone étudie moins les contes eux-mêmes que les pèlerins, leurs portraits, et comment Chaucer les utilise pour donner une vie intense à ce recueil pourtant inachevé.

Le livre de M. Kemp Malone est d'un maître exceptionnel. Si son domaine de prédilection est avant tout *Beowulf* et la poésie épique des Germains, il sait également mettre à la disposition de l'étudiant sa connaissance parfaite de Chaucer.

Avec M. W. W. Lawrence, autre spécialiste éminent de *Beowulf*, l'objectif se rétrécit et l'analyse s'approfondit. Comme le titre l'indique bien, il s'agit ici des problèmes que posent les *Canterbury Tales*, la conception et la réalisation de l'œuvre. Autre façon d'envisager chez Chaucer l'artiste et le créateur. Ce sont là des questions que le professeur émérite de Columbia University a eu plusieurs fois l'occasion d'aborder dans des articles de revue que connaissent bien les spécialistes. On est heureux de le voir résumer ici ses idées dans un livre que l'on souhaiterait mettre entre les mains de tous les étudiants et même de tous les lecteurs cultivés des *Canterbury Tales*. On y trouvera un modèle de méthode mis à la portée d'un large public. On sait combien de problèmes se sont posés aux critiques qui ont étudié les *Canterbury Tales* comme à ceux qui ont voulu en donner une édition. Le pèlerinage est-il réel ou imaginaire? Même question au sujet des pèlerins. Chaucer a-t-il d'abord conçu un vaste plan et écrit le prologue général? Comment a-t-il réparti ses contes entre les voyageurs, et suivant quel principe? Cette attribution a-t-elle, chemin faisant, varié? Quel est l'ordre des contes? Certains d'entre eux ne se groupent-ils pas autour du mariage? Chaucer envisageait-il vraiment d'écrire encore un grand nombre d'autres contes? Enfin, M. W. W. Lawrence consacre tout un chapitre (pp. 64-69) à la question des fabliaux qui, on le sait, ont beaucoup choqué, pendant longtemps, les lecteurs de langue anglaise. Un Français est assez mal placé pour porter un jugement et, de toute manière, a besoin de faire un effort pour saisir qu'il y a là tout un problème. Car ces fabliaux sont au nombre de sept, ce qui est beaucoup. Ils sont aussi lestes et "gaulois" que ceux de notre moyen âge. Mais en outre Chaucer les a traités avec autant d'art et de maîtrise que La Fontaine l'a fait pour ses *Contes*. On est heureux de voir M. Lawrence aborder le problème franchement et condamner "the common prac-

tice of failing to give due consideration to the loose tales in estimating Chaucer's achievement, or of slurring them over, or of apologizing for them". Il rappelle que ces fabliaux sont "technically among his most brilliant achievements" (p. 88) pour conclure que si Chaucer les a écrits, c'est parce que cela l'amusait beaucoup, qu'ils satisfaisaient son goût profond du réalisme : un grand artiste comme lui ne pouvait les traiter autrement que comme des œuvres d'art. Le lecteur continental a plaisir à constater que, peu à peu, même la critique universitaire des English-speaking nations se libère de ses contraintes séculaires ¹. — Fernand Mossé.

E. M. W. TILLYARD. — **The English Renaissance : Fact or Fiction?** The Hogarth Lectures on Literature, No. 17 (London : The Hogarth Press, 1952, 103 p., 6 s.).

Dans quelle mesure et en quoi la Renaissance diffère-t-elle du Moyen Age? Cette question, que tout spécialiste de la littérature élizabethaine est amené à se poser fréquemment, est reprise dans ces conférences faites à l'Université Johns Hopkins par M. Tillyard, que ses ouvrages antérieurs ont placé au tout premier rang des critiques anglais. Il s'élève à la fois contre tous ceux qui voyaient jadis dans la Renaissance le début d'une ère nouvelle et contre certains qui, plus récemment, ont minimisé la contribution de cette époque à la littérature et à l'art européens. Il s'est efforcé de définir les différences entre le Moyen Age et la Renaissance qu'on peut constater dans la poésie lyrique, les idées sur la fonction de la littérature et le genre épique, sans jamais perdre de vue la continuité des deux époques qui, dans la littérature aussi bien que dans les arts, est beaucoup plus marquée en Angleterre qu'en Italie. Conscient de la difficulté de faire la synthèse d'une époque, constamment soucieux de nuancer ses jugements, l'auteur a délibérément sacrifié les formules brillantes au désir d'atteindre la vérité dans toute sa complexité. Ses qualités de probité et de finesse intellectuelles méritent d'être offertes en modèle à tous les critiques littéraires. — Michel POIRIER.

PHILIP HENDERSON. — **Christopher Marlowe. Men and Books** (London : Longmans, Green and Co, 1952, viii + 162 p., 10 s. 6 d.).

Ce petit volume appartient à une collection nouvelle dont le but est de présenter les principaux écrivains anglais aux étudiants et au public cultivé. Le titre général adopté par les éditeurs détermine la division de cette introduction à Marlowe en deux parties d'importance sensiblement égale, consacrées respectivement à la biographie et à l'œuvre. M. Henderson, qui a déjà publié un ouvrage de vulgarisation sur Marlowe, reprend l'exposé des faits connus de la vie du dramaturge, mais il est surprenant qu'il n'ait pas jugé utile de broser à son tour un portrait psychologique de l'homme. Pour la présentation des drames, il s'est

1. Sur la véritable attitude du moyen âge, je renvoie au livre d'Emile MALE, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, 5^e éd. Paris, 1949, pp. 487 et suiv. Il montre que le clergé lui-même ne s'offusquait pas, alors qu'il s'agissait de la décoration des églises, des "saillies de la gaieté gauloise", ni même de "quelques-unes de ces grossièretés innocentes qui faisaient rire nos aïeux"... "Après tout, c'était là la nature; l'homme était ainsi fait. D'autant plus brillant dans les parties hautes du chœur, dans les vitraux, les magnifiques images des saints qui avaient vaincu cette nature ennemie. Ainsi l'Eglise accueillait comme jadis toute l'humanité, persuadée que dans tous les aspects de la vie il y a un enseignement." Et encore : "Il ne faut pas croire que ces figures triviales se soient introduites dans l'Eglise à la faveur de l'indifférence des clercs : ils savaient parfaitement ce que les artistes leur préparaient". Faut-il alors s'étonner que vie édifiante de saint et fabliau leste voisinent dans les *Contes de Cantorbéry*? C'est qu'à la vérité, depuis, sont intervenus le puritanisme, le protestantisme. A la suite de la Réforme, le Concile de Trente (1563) décida d'être plus sévère. "Le protestantisme iconoclaste avait condamné l'art; l'Eglise le sauva, mais elle le voulut sans reproche." C'est de cette attitude, qui n'est pas celle du moyen âge, que nous autres modernes avons hérité.

inspiré de la méthode adoptée par John Masefield dans son excellent petit volume sur Shakespeare : chaque section débute par un résumé succinct des faits concernant l'ouvrage et par une analyse de celui-ci. Nous lui reprocherons seulement d'être beaucoup trop catégorique quant à la date de composition de plusieurs drames, notamment du *Docteur Faust* qu'il assigne à l'année 1592 sans avertir le lecteur qu'il ne s'agit là que d'une hypothèse. Ces données indispensables sont suivies d'un examen critique de chaque pièce, qui consiste trop souvent en une série d'observations fort judicieuses, mais indépendantes les unes des autres et qui n'apportent rien de bien nouveau à la connaissance de l'œuvre. Le style et la versification méritaient d'être traités un peu plus longuement. Nous avons constaté avec satisfaction que, dans sa conclusion, M. Henderson est d'accord avec nous pour reconnaître qu'en dépit de quelques tentatives récentes, les drames de Marlowe ne réussissent plus à tenir la scène aujourd'hui. — MICHEL POIRIER.

J. DOVER WILSON and T. C. WORSLEY. — **Shakespeare's Histories at Stratford**, foreword by ANTHONY QUAYLE (London : Max Reinhardt, 1952, x + 96 p., 15 s.).

Dans une brève et substantielle préface, Anthony Quayle indique à la fois l'origine et l'intérêt de ce livre. En 1951, à Stratford, lui-même, Michael Redgrave et John Kidd, unis dans un même dessein, ont renouvelé une expérience qui n'avait été tentée qu'une fois, en 1905, par Sir Frank Benson. Ils ont présenté *Richard II*, les deux parties d'*Henry IV* et *Henry V* comme formant, dans la pensée de Shakespeare, une vaste tétralogie, édifiée avec un constant souci des rapports entre chacun des épisodes et la signification de l'ensemble.

Il s'ensuit aussitôt un changement de perspectives qu'étudient ici tour à tour Anthony Quayle, J. Dover Wilson et T. C. Worsley. Sur un point important, l'accord est complet entre le metteur en scène, l'érudit shakespearien et le critique dramatique. Lorsque ces pièces sont jouées séparément, l'attention du spectateur risque, pour les trois premières, d'être accaparée par Richard II, Hotspur et Falstaff. (Je l'ai constaté personnellement quand je vis, en 1945 et 1947, ces trois rôles interprétés par Alec Guinness, Laurence Olivier et Ralph Richardson.) Tandis que, dans une présentation "cyclique" où *Richard II* constitue le prologue de l'action principale, Henry Bolingbroke et Henry of Monmouth apparaissent nettement comme les protagonistes. Et du coup on discerne mieux que les quatre chroniques nous offrent, selon le mot d'Anthony Quayle, "a profound commentary on kingship".

Sans croire que Shakespeare ait travaillé aussi méthodiquement que le Hardy des *Dynasts*, Mr. Dover Wilson approuve la "serial presentation" qui a rendu si manifeste l'art de Shakespeare comme historien. Mais son essai intitulé *Shakespeare and English history such as the Elizabethans understood it* ne porte pas seulement sur les quatre pièces en question. Il a étendu son enquête aux trois *Henri VI* et à *Richard III*. Ces 23 pages forment donc une excellente introduction, pleine de remarques pénétrantes, à toute la partie de son œuvre où le dramaturge a exprimé sa conception du pouvoir royal et du destin national. Ainsi armés par le savant commentateur, nous pouvons apprécier dans ses moindres détails le compte rendu très nuancé que Mr. Worsley nous donne des représentations de Stratford. Nous livrer ses propres réactions (où quelques réserves tempèrent les éloges) ne l'empêche point de demeurer un témoin impartial qui cite fréquemment les opinions d'autres juges, tels qu'Alan Dent, Ivor Brown et Robert Speaight. En lisant cet alerte exposé, en regardant les nombreuses photographies des acteurs qui évoluaient dans l'ingénieux dispositif scénique de Tanya Moiseiwitsch, on éprouve l'impression d'être à la fois enrichi et stimulé. Et l'on sent mieux la nécessité de cette collaboration entre l'acteur et le commentateur de Shakespeare

que Dover Wilson réclame, lorsqu'il écrit : "Each has much indeed of illumination and understanding to give, but the trouble is that either without guidance from the other is liable to grievous error." — René LALOU.

J. A. K. THOMSON. — **Shakespeare and the Classics** (London : George Allen and Unwin, 1952, 254 p., 18 s.).

"Au temps de la renaissance anglaise, le prestige des lettres antiques est tel qu'un docte helléniste (Casaubon) éclipse un grand poète (Spenser) — c'était être illettré qu'ignorer le latin — l'écrivain en langue vulgaire ne saurait jouir de la réputation européenne d'un Bacon, d'un Buchanan, d'un Camden... Comme la première tâche est d'améliorer l'idiome national, traduire est plus urgent et plus utile que créer. Un auteur dramatique qui ne sort pas de l'Université est suspect. Or Shakespeare n'a pas reçu cette éducation; il n'a pas dû aller au delà des rudiments (la grammaire de Lily, les "pueriles sententiae", peut-être quelques bribes des Bucoliques de Virgile). Ben Jonson, Rowe, F. Beaumont, L. Digges, Milton attestent qu'il savait peu de latin, et de grec moins encore — Beeston veut qu'il ait été quelque temps maître d'école — mais Holofernes aussi. Pourtant son œuvre n'est pas celle d'un homme qui ignorait tout des Anciens. Mais Farmer est d'opinion qu'il ne les connaissait pas de première main; et Churton Collins échoue à le réfuter. Notre auteur refait donc l'inventaire, un à un, des passages qui, dans les poèmes et les sonnets et depuis *Errors* jusqu'à *Timon*, sentent tant soit peu l'antique. Il reconnaîtrait un emprunt direct à un double critérium : la pensée serait rare, le tour particulier. Il ressort de cette minutieuse enquête que Shakespeare a lu peut-être dans le texte les Colloques d'Erasmus, probablement pas mal d'Ovide, et qu'il a dû pour son *Macbeth* feuilleter Sénèque le tragique; mais qu'il s'est surtout servi de traductions et instruit dans les conversations et les œuvres de ses contemporains."

(Un regret m'interrompt : M. Thomson a oublié "Diane pleurant dans sa fontaine". Je lui confierai pourtant le sens que je donne à : "The words of Mercury are harsh after the songs of Apollo : You that way, we this way." Mercure figure ici en tant que porteur du caducée, héraut funèbre, ordonnateur de funérailles; Mercadé ou Boyet veut dire en somme, "Pardon, mais trêve de chansons; je suis chargé de vous conduire où se chante le *Dies iræ*.")

Je reprends : "Pourquoi Shakespeare s'est-il risqué à traiter des sujets classiques, Vénus et Adonis, Lucrèce? Par mode et pour se distinguer. — Ces poèmes, par leur succès, ont fait de lui l'Ovide du temps, comme par son *Titus* et les *Errors* il a voulu en être le Sénèque et le Plaute — d'où, sous une forme malheureusement énigmatique, l'attaque de Greene — probablement soutenu par Nashe et par Chapman, le poète rival des *Sonnets* et la bête noire de Shakespeare qui, par représailles, ridiculise les pédants dans *Love's Labour's Lost*. Et Ben Jonson aussi pensait qu'en écrivant *Julius Caesar*, Shakespeare allait au delà de ses moyens. Shakespeare souffre de cette hostilité; il abandonne les sujets classiques et n'y revient qu'avec *Julius Caesar* en 1599. Il a lu Plutarque dans la traduction de North et nous donne une image très plausible de Rome à la veille de l'empire. L'unité de la pièce est due à son entente parfaite de la croyance au "démon" de César. Il modifie le caractère historique de Cicéron, parce que ce "scholar" ne pouvait que lui déplaire. Là-dessus paraissent sept livres de l'Illiade traduits par Chapman et dédiés à Essex autre Achille. Shakespeare écrit *Troilus* : il y maltraite fort Achille, et réhabilite Ulysse, pour le plaisir de piétiner les rêves du traducteur. Il compose ensuite *Antony and Cleopatra*, et, par un prodige d'intuition, nous restitue l'Alexandrie du 1^{er} siècle; dans le personnage d'Enobarbus, il nous donne l'équivalent du Chœur. Vient *Coriolanus*, où l'on voit que Shakespeare, s'il ne

connaissait pas le latin, connaissait du moins les ressorts de l'homme animal politique. Et *Timon* prouve bien qu'il n'était pas admirateur idolâtre de l'antiquité. Donc, grâce à son ignorance, Shakespeare crée un art dramatique nouveau, par le style descriptif, le détail précis et unique substitué aux banalités abstraites; et par les caractères, qui ne sont plus des types mais des individus. De ce point de vue, *Julius Caesar* est particulièrement instructif — parce que Plutarque et Shakespeare ont conjugué leurs vertus pour produire ce chef-d'œuvre — et que c'est alors que Shakespeare a trouvé sa voie — a conçu un genre de tragédie où l'influence du destin se heurterait à l'énergie de l'homme, et dont les héros seraient de fiers lutteurs, illuminant de leur courage cette condition désespérée qui est la nôtre."

On a quelque peine à suivre le train endiablé de l'auteur; le ton un peu haletant de ces notes s'en ressent. Le professeur Thomson débusque tant de lièvres! et il les court tous à la fois. On aimerait les retrouver alignés au tableau. Mais il préfère les exordes aux conclusions. Ses lecteurs trouveront un emploi tonique de leurs facultés de discernement et d'attention à établir son bilan. — E. M. REYNAUD.

MICHEÁL MAC LIAMMOIR. — **Put Money in thy Purse, a Diary of the Film of "Othello"**, with a Preface by ORSON WELLES (London: Methuen and Co, 1952, VIII + 258 p., 15 s.).

Le 27 janvier 1949, Micheál Mac Liammóir reçut à Dublin un télégramme d'Orson Welles, l'engageant pour jouer le rôle d'Iago dans son film d'*Othello*. Le 7 mars 1950, à Mogador, s'achevèrent les dernières prises de vue qui réclamaient la présence de l'acteur irlandais. Mais il ne s'était pas contenté de collaborer au film; il avait tenu un journal dans lequel il enregistrait et commentait, avec un sens également aiguisé de l'humour et du pittoresque, toutes les péripéties d'une de ces entreprises qui constituent, dans le monde d'aujourd'hui, autant de croisières sur les flots de l'Aventure: la réalisation d'un grand film. Ainsi *Put money in thy purse* n'est-il pas seulement un des livres les plus divertissants de l'année, mais aussi un témoignage qui n'a pas eu de précédent et garde bien des chances de rester longtemps inégalé.

En intitulant son ouvrage *Put money in thy purse*, Mr. Mac Liammóir entendait évidemment rappeler que des difficultés financières avaient contribué à créer les situations cocasses qu'il décrit. Mais ce n'est là qu'un aspect du problème. Mr. Mac Liammóir pousse beaucoup plus loin lorsqu'il se demande si, au cours d'une séance de travail pour le cinéma, on peut jamais imaginer ce qui va se passer, la minute d'après. En effet, c'est presque toujours l'imprévisible qui arrive, avec une paradoxale drôlerie dont Mr. Mac Liammóir nous fournit de nombreux exemples. A cet égard, un mémorialiste pouvait-il souhaiter meilleur poste d'observation que celui d'"enseigne" auprès du dynamique Orson Welles? De la série des portraits qu'il a tracés de son patron, celui-ci prétend apparaître comme "un assez imbuvable cocktail de Caliban, Pistol et Bottom, avec ça et là un âcre parfum de Coriolan". On portera cependant au crédit de Mr. Mac Liammóir que suggérer pareilles comparaisons ne l'empêche point de montrer l'originalité du "mystérieux mélange de bombe atomique et d'album de keepsake" qu'il retrouve souvent chez son ami.

Savoureuse chronique d'un travail coupé par maints incidents techniques, abondante galerie de portraits où Suzanne Cloutier "l'Indestructible" figure dignement aux côtés d'Orson Welles, *Put Money...* est de surcroît un fort plaisant journal de voyage. Car, en bonne géographie wellesienne, la route de Dublin à Mogador traverse Paris, Belfast, Marrakech, Safi, Venise, Rome, Viterbe, Saint-Paul-de-Vence, Mazagan et autres lieux. Cela nous vaut, outre des descriptions de festins copieux ou raffinés, des réflexions personnelles sur chacune des villes où Mr. Mac Liammóir a séjourné. A quoi viennent s'ajouter, variant agréablement le ton du récit, maints

échos de discussions passionnées entre Orson Welles, Hilton Edwards et Mac Liam-móir sur les sujets les plus divers. J'y signale en particulier plusieurs passages où l'auteur d'*All for Hecuba* soutient que la libération politique de l'Irlande impose à ses écrivains un renouvellement complet des thèmes traditionnels. — René LALOU.

FRANK LIVINGSTONE HUNTLEY. — *On Dryden's "Essay of Dramatic Poesy"* (The University of Michigan Contributions in *Modern Philology*, Number 16, March 1951, x + 71 p., \$ 1.50).

M. Huntley étudie depuis longtemps la critique dramatique de Dryden et particulièrement l'*Essai* qui en constitue le sommet. Le présent ouvrage, commencé en 1936, a dû être maintes fois remis sur le métier jusqu'à son achèvement en 1949. Il force l'estime par une application soutenue. Et il a le mérite de laver Dryden de l'accusation d'inconséquence et de plagiat (p. 69) : un article assez représentatif de J. H. Smith (paru en 1925) refusait toute valeur à la partie théorique de l'*Essai* et voulait qu'on en détachât les portraits littéraires de Shakespeare, de Fletcher et de Jonson, seule partie vivante d'une œuvre qui au reste n'aurait jamais possédé d'unité organique. M. Huntley, par une analyse minutieuse, montre « pourquoi » Dryden a traité son sujet comme il l'a fait. Presque dans chaque paragraphe le critique américain retrouve la dualité incluse dans la définition initiale : "a play ought to be a just and lively image of human nature". Même si cette définition s'avérait moins originale que ne le croit M. Huntley il lui resterait d'avoir souligné l'importance prédominante pour Dryden du "lively" (tout en se contentant pour son propre compte d'être "just" : c'est là l'inconvénient de toute critique au second degré). Mais ni Dryden ni M. Huntley n'ont saisi que pour les classiques français la dualité disparaît et que le juste devient vif à force d'être juste. — Le dernier chapitre, qui essaie d'étendre les conclusions des précédents à l'ensemble de la critique de Dryden, ne nous a pas convaincu ; la préface de *Troilus and Cressida*, qu'il invoque, met en réalité l'accent sur le "just" et sur les règles qui sont le moyen d'y atteindre. Il faudra, pour achever sa démonstration, que M. Huntley nous donne une étude générale de la critique de Dryden, travail auquel nul n'est mieux préparé que lui.

"M. E. de Montaigne" (p. 3 n.) est d'un américanisme hardi. L'on reconnaît difficilement en "Desmarest" (p. 8) notre Desmarest de Saint-Sorlin, dont les "entretiens" n'ont d'ailleurs rien à voir avec l'art dramatique. La suggestion que "Lisideus" provient d'une "prononciation anglicisée de *Le Cid*" (p. 11) horrifiera tous les Français. Enfin Corneille n'a pas transformé en homme les *Suppliantes* d'Euripide (p. 32). — Pierre LEGOUIS.

Dryden : Poetry, Prose and Plays, Selected by DOUGLAS GRANT (London : Rupert Hart-Davis, 1952, 896 p., 25 s.).

Ce volume fait partie d'une collection, *The Reynard Library*, au prix uniforme, qui se propose de mettre à la disposition du public l'essentiel de certains écrivains classiques (au sens le plus large du mot) dont les œuvres complètes sont trop volumineuses pour l'appétit du lecteur ordinaire. Matériellement, l'exécution est ici plus qu'honorable et le lecteur en a pour son argent : quelque douze mille vers, quatre essais et quatre pièces de théâtre. Le choix n'appellerait pas de critique sérieuse, n'était la préférence accordée à *The Spanish Fryar* sur *Mariage à la Mode* ; indéfendable littérairement, elle procurera du moins de nouveaux lecteurs à une pièce peu accessible (les Français s'amuseront à voir comment Dryden a, dans son intrigue principale, démarqué l'*Astrate* de Quinault). L'annotation, empruntée aux éditions antérieures, est parcimonieuse mais assez judicieusement répartie. L'usage de l'édition Noyes révisée (1950) aurait évité la perpétuation

d'au moins une erreur manifeste (*Annus Mirabilis*, stance 201, "a *Burbon* foe") et celui de notre édition aurait pu inspirer à M. Grant des doutes sur quelques autres explications traditionnelles (*ibid.*, stance 175, "on a *Muse* by *Mars* begot"; *Mac Flecknoe*, v. 84 "*Panton*"; *To John Dryden*, v. 194 "your... grandsire"). Le texte est en principe celui des premières éditions, exceptionnellement d'autres éditions parues du vivant de Dryden. Nous n'avons relevé que cinq fautes d'impression (p. 41, 42, 44, 68, 488) dans les nombreuses citations latines. La traduction de celles-ci, confiée par M. Grant à un spécialiste, est très précise, parfois un peu longue : onze mots pour traduire "nomen virtus posuisset honestum" (p. 598). Et "Men of Æmilius' line" (p. 32) pour rendre "Æmiliani" surprend, comme surprend "experience", glose de πάθος dans la tragédie selon Aristote (p. 419). Pour le "Musas colere severiores" une note renvoie à Horace, au lieu de Martial. Dans la "Biographical Table" le lecteur français reconnaîtra difficilement en "Dominick Bohour" le Père Bouhours. Quant à l'introduction elle renferme des formules bien frappées, mais l'éloge qu'elle fait de Dryden s'interrompt à chaque page pour regretter son "manque d'imagination". Elle aurait pu être écrite au XIX^e siècle. On se demande si M. Grant a lu "Homage to John Dryden". — Pierre LEGOUIS.

MAX PLOWMAN. — **An Introduction to the Study of Blake** (London : Victor Gollancz, 1952, 159 p., 12 s. 6 d.).

Nous remercions l'éditeur et les amis du regretté Max Plowman, à qui nous devons cette réimpression. Depuis la première parution de l'ouvrage, aux Etats-Unis en 1927, à l'occasion du centenaire de la mort de Blake, la critique blakienne n'a pas chômé, mais le livre de Max Plowman n'a rien perdu de son intérêt et de son actualité. Et les qualités qui lui valent la faveur toute particulière de nombreux blakiens résultent sans doute du fait que l'auteur s'apparente spirituellement avec Blake. Pour comprendre Blake, nous dit-il dans sa préface, "the reader must be in tune — in tune to some extent with Blake, but still more in tune with himself. He must be imaginatively awake, intellectually keen and frankly wholehearted". Max Plowman ne nous cache pas que Blake l'a fortement marqué, et que son livre est dans une certaine mesure "a personal confession", "an adventure that is unique in any lifetime".

Dans les dix essais qui constituent cet ouvrage, l'étude objective des faits cède souvent le pas aux réflexions personnelles, mais c'est précisément grâce à cet apport subjectif que Max Plowman nous fait progresser dans la compréhension de l'œuvre blakienne. Car sa pensée suivant naturellement le même cours que celle de Blake, il lui arrive d'exprimer ce que Blake ne faisait que sous-entendre. Par exemple, on sait quel rôle prééminent Blake attribue à l'imagination, qui devient pour lui la faculté maîtresse régissant la vie du parfait chrétien. Or cela, qui d'abord pouvait nous paraître étrange, devient beaucoup plus compréhensible après lecture du magistral chapitre de Max Plowman intitulé *The Divine Imagination*, dans lequel le rapport entre l'amour chrétien et l'imagination est aussi clairement défini que celui qu'apercevait également Blake entre la loi morale et la raison : "'An eye for an eye and a tooth for a tooth' appeals to the reasoning faculty. It is a perfectly logical statement of justice; but great is the imagination and large the understanding of those who, without cant, love their enemies and bless those that curse them. Reasonably, this is impossible. It is the work of Imagination : the supreme work, for it argues the ability of one person to enter into and partake of the nature of his opposite. Thus it is that the supreme test of Imagination is the Forgiveness of Sins" (p. 107). Ce passage dénote une profonde compréhension de Blake — de l'Evangile aussi, dans sa signification réelle et méconnue dont Blake était persuadé de détenir le secret.

Il est fort possible, comme le pense Geoffrey Keynes, que l'*Introduction* de Max Plowman soit encore aujourd'hui "much the best short exposition of Blake's philosophy that has been written". Ajoutons que le volume est illustré de huit reproductions sur papier glacé, et qu'un portrait de Blake (celui de John Linnell) figure sur la couverture. — Albert MAILLET.

The English Romantic Poets. A Review of Research. By E. BERNBAUM, S. C. CHEW, T. M. RAYSOR, C. D. THORPE, B. WEAVER and R. WELLEK. (New York : The Modern Language Association of America, 1950, 242 p., \$ 2.85).

Ce guide bibliographique sera entre toutes les mains de ceux qui veulent entreprendre une étude un peu profonde des grands poètes romantiques anglais. Sur chacun d'eux, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley et Keats, d'éminents spécialistes font le point des résultats atteints par les recherches et les réflexions des éditeurs et des critiques les plus récents. Le relevé des innombrables livres et articles consacrés à ces auteurs n'entend pas, bien entendu, et fort heureusement (car il pourrait alors effrayer le lecteur), être absolument complet : rien n'est dit des "minores" de l'époque, et même un géant comme Blake a été laissé dans son "splendide isolement". Mais dans tous les domaines ici examinés, on admirera la richesse de l'information, et plus encore peut-être la pondération des jugements. Le livre est une école de sagesse autant que de science. — A. K.

C. M. BOWRA. — **The Romantic Imagination** (London : Oxford University Press, G. Cumberlege, 1950, 306 p., 18 s.).

Ces douze conférences données à l'université Harvard par le Warden de Wadham College souffrent peut-être de n'avoir pas été condensées pour l'impression. L'auteur lui-même reconnaît que le livre a des redites et des longueurs. Mais tout le monde protestera quand il se défend d'être, sur le vaste terrain qu'il parcourt, "un expert ou même un *scholar*". Ce dernier mot en tout cas le qualifie certainement mieux que tout autre. La précision scrupuleuse de son savoir n'est pas moins évidente que la largeur exceptionnelle de ses curiosités et de ses goûts. M. Bowra, on le voit ici comme en ses autres ouvrages, est en effet un fin connaisseur de la poésie russe aussi bien que de la tragédie grecque. Et on lui saura gré chez nous, en particulier, où l'on attache un haut prix au commentaire poussé de textes bien choisis, d'avoir consacré la plupart de ses chapitres à des poèmes représentatifs de leurs auteurs : les *Chants d'Innocence et d'Expérience*, *Le Vieux Marin*, l'*Ode sur l'Immortalité*, le *Prométhée Délivré*, l'*Ode sur une Urne Grecque*, *Don Juan*, *La Maison de Vie*, *Atalanta en Calydon* — seuls Edgar Poe et Christina Rossetti sont (nécessairement) étudiés dans un groupe d'extraits plus variés. Sur tous ces sujets le lecteur trouvera dans ces pages des jugements soigneusement motivés, parfois des lumières nouvelles. Il est aventureux pour nous de distinguer des degrés, mais les analyses consacrées à Blake nous ont paru particulièrement originales; et la critique de Poe a dû frapper son auditoire américain par sa franchise assez sévère. Le thème général de ces leçons — une apologie, en somme, de l'imagination romantique — est bien quelquefois relégué au second plan — en pouvait-il aller autrement quand il s'agissait de Byron? Et certains souhaiteraient voir notre critique faire une place, dans son large cadre, à Emily Brontë autant qu'à Christina Rossetti — un piquant paragraphe n'est-il pas consacré au rôle de l'imagination même dans les "nonsense verses" d'Edward Lear? Mais d'un bout à l'autre ces pages respirent et inspirent l'amour de la culture la plus accueillante et la plus délicate. M. Bowra est à coup sûr un de nos meilleurs maîtres en humanisme moderne. — A. KOSZUL.

W. Wordsworth & S. T. Coleridge. *Lyrical Ballads* (1798), historisch-kritisch herausgegeben mit Einleitung und Anmerkungen von F. W. Schulze (Halle : Niemeyer, 1952, x + 200 p., 8 M.).

Une édition critique de ce livre, l'un des plus célèbres parmi ceux qui ont fait époque dans l'histoire de la poésie anglaise, avec indication des variantes parfois nombreuses — repentirs et même repentirs de repentirs — que présentent les divers avatars connus par ces textes... L'idée était excellente. La réalisation ne nous semble pas parfaitement heureuse. Des fautes d'impression chagrinent le regard qui lit l'anglais. L'introduction allemande est d'un plan assez lâche, et d'un style çà et là obscur. Je ne sais pourquoi elle néglige toute considération de la versification de ces poèmes, aussi curieuse sans doute au point de vue "historique" qu'au point de vue "critique". Mais l'auteur est armé d'une érudition considérable, souvent utile; et ce qu'il dit du rapport des *Lyrical Ballads* avec les goûts germaniques de l'époque sera probablement assez nouveau pour plus d'un lecteur français. — A. KOSZUL.

WINIFRED SCOTT. — **Jefferson Hogg** (London : J. Cape, 1951, 286 p., 18 s.).

"Une perle, l'une des plus riches de l'abîme, dans sa coquille d'huître" — c'est ainsi que Shelley décrivait généreusement son ami, et le livre que voici ne manque pas de mettre en exergue ces deux vers de l'épître à Maria Gisborne. A vrai dire, tous les efforts d'une biographie qui veut aussi être un plaidoyer montrent mieux les rugosités de l'écaille que les purs reflets de la perle.

Les dehors sont en effet assez clairs. Fils d'un homme de loi gentilhomme campagnard, devenu à Oxford le compagnon, et le compagnon d'infortune, du jeune poète romantique révolutionnaire, Hogg redevint vite lui-même, plus ou moins assagi, un homme de loi dont la carrière resta médiocre d'ailleurs, et dont les goûts de gentilhomme campagnard restèrent entravés. Un esprit presque toujours ironique ou cynique, aux facéties souvent lourdes, le rendit toute sa vie à la fois amusant et inquiétant pour ceux qui le fréquentèrent. Son union avec Jane Williams, la jolie veuve de l'autre victime du naufrage fameux, devint patente en 1827, après plusieurs années d'une cour qui n'avait pas été sans orages. Union patente, mais qui ne fut jamais régularisée — pour des raisons que même cette biographie attentive ne fait pas bien voir. Union longue, heureuse en somme, quoique sans transports de bonheur, ni d'un côté ni de l'autre, qu'interrompit seulement la mort de Hogg, à soixante-dix ans, en 1882. Jane lui survécut vingt ans. Elle n'avait jamais été vraiment admise dans le cercle de cette famille de respectables propriétaires que les premières escapades du fils aîné avaient scandalisés.

On touche ici au fond des choses, qui est plus trouble et incertain que les dehors. Ces premières escapades avaient été audacieuses à coup sûr. Hogg jeune homme avait été tout disposé à traduire à sa manière grossière — qui a été la manière de bien d'autres voisins de Shelley, et récemment encore celle de quelques-uns de ses modernes commentateurs — cette idée de la liberté essentielle de l'amour qui demeura pour le poète un article de foi. Et quand, à la fin de sa vie, Hogg fut amené à entreprendre la biographie de son ami de jeunesse, il voila soigneusement l'histoire de ses tentatives de séduction, de ces cours peu platoniques qu'il avait faites tour-à-tour à la première et à la seconde des très jeunes femmes du poète, à Harriet et à Mary. Il alla même jusqu'à déformer le texte des lettres qu'il publia, attribuant à l'ami défunt des sentiments iconoclastes qui avaient bel et bien été les siens propres, autant que ceux de l'ami. Et pour ceci, quelque insistance et quelque habileté que mette son avocate d'aujourd'hui à le demander, on aura, je crois, généralement peine à accorder le bénéfice des circonstances atténuantes.

Nature au fond très anti-romantique, Hogg semble bien avoir surtout voulu

profiter du romantisme sincère d'autrui pour en tirer amusement des sens et de l'esprit. L'âme de l'homme devait être médiocre. Friand de curiosités de botanique ou d'archéologie, voire de subtilités de langue grecque, il était manifestement insensible à toute poésie. Ce n'est pas sans un sourire railleur sans doute qu'il appelait Shelley, comme d'autres le faisaient, "the divine poet". Et la manière dont il se conduisait à l'occasion, comme on nous l'apprend ici, dans telle église italienne, est ce que le plus farouche protestant, d'aujourd'hui du moins, appellerait la manière d'un goujat. Non : la perle que voyaient en lui les grands yeux facilement émerveillés et toujours un peu naïfs de Shelley, ne sort pas bien reluisante, même ici, de sa gaine. Et cette vie ne mériterait pas d'être décrite, si elle n'avait été si curieusement associée à une autre. "L'amitié d'un grand homme est un bienfait des Dieux." Elle aura valu à Jefferson Hogg une biographie comme de plus dignes n'en ont pas. Elle nous vaut, à nous, un livre qui est peut-être d'un tissu un peu lâche, comme un peu lâche est sa matière, mais qui est souvent très finement écrit, et qui se lit avec d'autant plus d'intérêt qu'il est consacré à un cas psychologique assez singulier et même encore un tantinet énigmatique.

Il y a quelques fautes d'impression (p. 79, 93, 102, 207, 278) faciles à corriger. Mais p. 95 on cite encore un important passage du journal de Shelley, découvrant dès le 14 octobre 1814 les limites de l'amitié dont Claire Clairmont était capable "The feelings occasioned by this discovery prevent me from maintaining any measure in security"; nous avons remarqué, il y a plus de quarante ans, que le manuscrit semble donner "in severity", ce qui est plus intelligible, et ce qui semble impliquer que Claire s'était entendu faire des reproches assez vifs. — A. KOSZUL.

THOMAS LOVELL BEDDOES. — **Plays and Poems.** The Muses' Library. Edited with an Introduction by H. W. DONNER (London : Routledge and Kegan Paul, 1950, XXXIII + 416 p., 12 s. 6 d.).

H. W. Donner s'est fait le grand spécialiste de Beddoes depuis qu'en 1935 il nous a été donné tous les éléments nécessaires à une exacte appréciation de cet étrange génie en publiant *The Works of Thomas Lovell Beddoes* (O.U.P.), *Thomas Lovell Beddoes, the Making of a Poet* (Oxford : Blackwell) et *The Browning Box, or the Life and Works of Thomas Lovell Beddoes* (O.U.P.)¹. Le volume de la Muses' Library, avec sa préface précise et dense, est destiné au grand public; il ne contient pas tous les poèmes, mais un choix fort judicieux respectant l'ordre de composition : toutes les pièces importantes, les fragments dramatiques, les poèmes de 1826-1829, et des extraits de *The Ivory Gate* (1829-1848). Les poèmes allemands ne figurent pas ici, à l'exception du poème burlesque *On the Enemies of D.F. Strauss*, 1839, dans sa seconde version. *Death's Jest Book* est reproduit dans sa première version, *in extenso*, tel qu'il parut en 1829, et est suivi des "Songs and Fragments from the Revisions of Death's Jest Book", ce qui permet de bien saisir l'acharnement de l'auteur vingt années durant et aussi l'évolution de son style dramatique. L'étiquette que Lytton Strachey a attaché à son nom, "the last Elizabethan", souligne bien sans doute, surtout dans les œuvres de jeunesse, les influences et les emprunts — Marston, Webster, Massinger — mais ne rend pas compte du romantisme tout moderne dont l'œuvre de Beddoes est saturée; romantisme allemand où dominant l'attraction morbide de la mort, le goût d'une philosophie méphistophélique et un lyrisme egocentrique qui donne un magnifique élan aux grandes tirades mais est la négation même de la création drama-

1. Voir le compte rendu par M. L. Cazamian dans la *Revue Anglo-Américaine*, 1935-1936, p. 529.

tique. Beddoes et maint personnage de ses drames semblent incarner les aspirations titaniques du Paracelse de Browning. Et ainsi s'explique peut-être la sympathie du grand Victorien qui devait, on le sait, publier les papiers de Beddoes contenus dans la fameuse cassette, mais se récusa et les transmit à Edmund Gosse quand il eut appris que l'auteur de *Death's Jest Book*, fidèle à sa sombre destinée, s'était suicidé. Le jugement de Browning, cité parmi les "critical comments" de cette édition, reste très juste : "As to the extracts which might be made, why, you may pick out scenes, passages, lyrics, fine as fine can be : the power of the man is immense and irresistible." La lecture de Beddoes est une expérience curieuse; on est d'abord tenté de rejeter cette poésie comme une friperie de vaine rhétorique, puis on est soulevé par la passion de ce génie en perpétuelle effervescence, qui violente la psychologie mais nous retient par sa ferveur intellectuelle et la magie de son verbe et de son rythme, ainsi dans ces vers tirés du fragment XVII, intitulés *Hymn*

...and the hymn passed
Its long, harmonious populace of words
Between the silvery silences, as when
The slaves of Egypt, like a wind between
The head and trunk of a dismembered king
On a strewn plank, with blood and footsteps sealed,
Vallied the unaccustomed sea.

L'œuvre de Beddoes nous offre à la fois cet "harmonious populace of words" et ces "silvery silences", de longs passages ambitieux et tumultueux et aussi d'aériennes "Songs" ou "Dirges", toutes en harmoniques, qui sont parmi les plus parfaits exemples de *poésie pure*, telles que "Thanatos to Kenelm", "Old Adam, the carion crow", et surtout la célèbre pièce "Dream pedlary". En ces brefs envois, le génie de Beddoes atteint au sommet de son art et il a dû en avoir pleine conscience, puisque dans le quatrain "On Himself", il nous fait cette confidence :

Poor bird, that cannot ever
Dwell high in tower of song :
Whose heart-breaking endeavour
But palls the lazy throng.

Louis BONNEROT.

F. R. LEAVIS, ed. — **Mill on Bentham and Coleridge** (London : Chatto et Windus, 1950, 185 p., 7 s. 6 d.).

C'est une idée heureuse qu'a eue M. Leavis, en rééditant ces deux essais de Stuart Mill. Ils forment une manière de diptyque qui présente aux étudiants du XIX^e siècle anglais, en bref, les deux aspects majeurs de l'esprit du temps : d'une part un utilitarisme d'inspiration rationaliste, critique sévère des institutions anciennes, qui a pu reconstruire surtout dans un domaine matériel, et d'autre part un spiritualisme volontiers conservateur qui vise surtout à retrouver et à revivifier les sources intérieures des grandes réalisations léguées par le passé. Notre Philarète Chasles. — M. Leavis ne rappelle point ceci — le constatait déjà peut-être (car les dates qu'il donne dans ses *Etudes sur les hommes et les mœurs* sont sujettes à caution) vers 1825 : le renom et l'influence de Coleridge finirent par l'emporter sur ceux de Bentham. Et Mill a personnellement connu le passage de l'une à l'autre tendance. Ses deux études restent des modèles d'analyse pénétrante et probe. Elles méritent, comme le veut notre éditeur, d'être classiques. On peut

même regretter que les allusions ou citations qu'elles renferment ne soient pas ici éclaircies par des notes, dont bien des jeunes lecteurs aujourd'hui auraient besoin. Du moins le critique de Cambridge leur donne-t-il dans son introduction une forte leçon de littérature "engagée". — A. KOSZUL.

GRAHAM HOUGH. — **The Last Romantics** (London : Gerald Duckworth, 1949, XIX + 284 p., 15 s.).

"By what he did, what he was, and what he failed to do, he represents that inexhaustible discontent, languor and homesickness, that endless regret, the chords of which ring all through our modern literature." Ce diagnostique de Pater ne s'applique pas seulement à Coleridge, mais à Pater lui-même et à chacun des auteurs que M. Hough a choisis comme représentants de ce malaise complexe : Ruskin, Rossetti, Morris, Pater, Whistler, les "Décadents" et finalement Yeats. Le dernier chapitre fut en réalité le point de départ; c'est la méditation passionnée des œuvres de Yeats — au cours d'une captivité de trois années en Malaisie et au Siam — qui suggéra à ce critique cette série d'études, toutes excellentes, car partout l'érudition lucide s'accompagne de cette sympathie qui sait se modeler sur la diversité des personnalités et des œuvres. Ce qui manque à ce livre pour être de tout premier ordre c'est un vrai chapitre de synthèse, autre que l'*Epilogue*, d'une aimable fantaisie, qui met en présence, dans les Limbes, Yeats le rêveur et H. G. Wells le réformateur pratique. Il court bien à travers les six chapitres cette idée que le XIX^e siècle s'est évertué à faire de la Culture ou de la Beauté une "religion nouvelle" et les vers de Yeats, placés en exergue, "We were the last romantics—chose for theme—Traditional sanctity and loveliness", indiquent nettement ce leitmotiv, mais alors, pour rendre solide et probante la démonstration, il ne fallait pas limiter aussi arbitrairement le choix des auteurs; il fallait remonter jusqu'à Blake, dont Yeats a dit : "He announced the religion of art." Carlyle avait son mot à dire dans le débat et aussi Newman et surtout Arnold qui avait sa place tout indiquée ici comme adversaire du matérialisme, représentant du malaise moderne et défenseur d'un humanisme qui transcende et prétend remplacer la foi traditionnelle. M. Hough était bien armé pour traiter de ces questions; il le prouve dans son chapitre sur Pater où se rencontre la plus subtile analyse que je connaisse de la pensée religieuse de Marius l'Epicurien et aussi, à propos de *The Child in the House*, des éléments si complexes du "Paterian temperament", ainsi qu'il apparaît dans cette phrase : "Remembering too the continual evidences of homosexual feeling in Pater's life and writing, one almost inevitably begins to form a composite picture of a kind of temperament in which more or less suppressed erotic fantasy, combined perhaps with the frustration of diversion of normal sexuality; a preoccupation with the periphery of religious experience; a tremulous sensitiveness to aesthetic impressions; a conscious pursuit of beauty; and the conscious cultivation of a precious or elaborate style, all play a major part...". Le chapitre sur Yeats est le plus remarquable; M. Hough y exerce à la fois sa ferveur et son sens critique le plus pénétrant et le plus constructif; les quatre divisions : "The rejection of rhetoric, the search for a mythology, the mask and the great wheel, the beliefs of Yeats", sont très bien conçues pour saisir une pensée d'une exceptionnelle richesse, héritière d'un romantisme, que Yeats lui-même a pu croire moribond mais qui en fait continue son influence comme le note si lucidement M. Hough : "The influence of Yeats has counted for more with younger writers than that of Eliot : and Sidney Keyes, before he was killed at the age of 20, announced his literary creed as romanticism, quite without panache, as though it were the normal attitude for one of his generation. But criticism has hardly caught up with this tendency yet. No new orthodoxy has established itself". — C. CHRISTIAN.

MARCEL ROBERT. — **Lafcadio Hearn**. T. I. Europe-Amérique. T. II, Asie. 1^{re} partie: Matsué, Kumamoto, Kobé (Tokyo, Hokuseido Press, 1950-1951, 184 p. + 122 p. Publications de la Maison Franco-Japonaise, Série B, t. III-IV).

La vie et l'œuvre de Lafcadio Hearn ont suscité un grand nombre d'études en France, en Angleterre et en Amérique surtout, mais biographes et critiques ont souvent été désorientés par la complexité du personnage comme par l'imprévu de son aventure. Lafcadio Hearn appartient à cette espèce d'hommes dont le destin semble être de se chercher toujours et partout. Ils sont en mouvement perpétuel, tous les horizons les attirent, aucun ne les satisfait. Mais ces vagabonds conservent une foi inébranlable dans un paradis, et Lafcadio a cru trouver le sien. Avant que l'existence et la fatalité qu'il portait en lui ne se soient chargées de le désabuser, il en a parlé dans des livres qui ont enchanté sa génération et qui gardent aujourd'hui encore quelque chose de leur charme. C'est cette étrange destinée que Marcel Robert nous conte avec infiniment d'art. Son premier volume évoque la jeunesse tourmentée de Lafcadio, ses douloureuses expériences d'enfant et d'adolescent, son éducation disparate, ses premiers enthousiasmes et ses premières déceptions qui l'amènent, alors qu'il n'a pas encore vingt ans, à quitter l'Europe pour le Nouveau Monde. Il parcourra les Etats-Unis du Nord au Sud, faisant du journalisme mais acceptant d'autres tâches moins reluisantes, puis, un beau jour, il s'embarquera pour les Antilles dont il subira, pendant près de deux ans, l'inquiétant sortilège. Le deuxième volume, dont nous n'avons encore que la première partie, dépeint l'arrivée au Japon. Les premières lettres sont d'un amoureux, et, de fait, pendant près de vingt ans, ce sera un enchantement. A Matsué, à Kumamoto, à Kobé, Lafcadio connaîtra des joies ignorées jusque-là. L'éternel voyageur a une famille, une nationalité, une profession. C'est la période aussi de ses plus beaux livres : *Out of the East*, *Kokoro*, *Gleanings*. Il est réconcilié avec l'existence. Mais le sort est là qui le guette, et la deuxième partie de ce volume nous décrira les misères et les amertumes des dernières années à Tokio. M. Robert ne sépare pas l'œuvre de la vie. Il replace chaque ouvrage en son lieu et en son temps. Ses jugements attestent un esprit aigu et une sensibilité délicate. Son livre se lit comme un roman. C'est qu'il a vécu en partie l'aventure de Lafcadio Hearn. Comme lui, il se trouve placé au carrefour, sinon de deux races, au moins de deux langues, de deux modes de pensée. "Dans ce monde terriblement gardé qu'est un homme", écrit-il dans son introduction, on ne se glisse que par la voie du cœur." C'est parce qu'il a compris l'âme de "Koizumi" qu'il nous donne le livre le plus riche et le plus émouvant que celui-ci ait inspiré. — A. J. FARMER.

HARRY T. MOORE. — **The Life and Works of D. H. Lawrence** (London : G. Allen and Unwin, 1951, 400 p., 25 s.).

Voici la critique universitaire qui s'empare enfin de Lawrence. C'est dire qu'avec le livre de M. Moore nous sommes loin du bruit et de la fureur qui ont longtemps accompagné toute évocation du grand homme. La biographie passe au deuxième plan, elle n'est utilisée que dans la mesure où elle explique et éclaire l'œuvre. L'auteur a pourtant scruté une fois de plus tous les témoignages, il est allé lui-même sur les lieux où Lawrence a vécu, il a interrogé ceux qui l'ont connu. Si les éléments nouveaux qu'il apporte ne changent rien à l'idée qu'on s'était faite de l'homme, ils permettent de mieux comprendre le milieu d'où Lawrence est sorti et dont il est resté marqué jusqu'à la fin.

L'étude de l'œuvre est menée avec beaucoup de clarté. Les analyses sont précises, méthodiques. Mais le souci de ne rien laisser dans l'ombre, de parler de tous les écrits, même les plus insignifiants, affaiblit quelque peu la présentation. Tout se trouve ici sur le même plan : tel récit, tel article auxquels Lawrence lui-

même n'accordait aucune importance et qui ne sont, de fait, que de simples "pot-boilers". reçoivent la même attention que les chefs-d'œuvre incontestables. M. Moore suit l'ordre chronologique; ce n'était peut-être pas la meilleure solution quand il s'agit d'étudier une œuvre pleine de redites et où ne se marque, à vrai dire, aucune progression. Ces réserves n'empêchent pas de reconnaître que M. Moore a de réelles qualités de critique. Il sait épuiser un sujet sans épuiser son lecteur. Il trouve des formules nettes, frappantes. Il connaît à fond tout ce qui a été écrit sur Lawrence, et il utilise très habilement les nombreuses études de détail qui ont paru aux Etats-Unis surtout, au cours des dernières années. Il est certainement mieux informé que la plupart de ses prédécesseurs.

Ses conclusions méritent que l'on s'y arrête. Il voit d'abord en Lawrence un prophète à la manière de Nietzsche ou de Carlyle, l'un de ceux qui, comme Rousseau ou encore Blake, se croient chargés d'un message. Ce message, Lawrence l'a transmis dans ses livres qui, pour lui, sont aussi des actes. Il s'est servi surtout du roman; mais, comme romancier, M. Moore le rangerait avec des auteurs "secondaires"; il serait au-dessous de maîtres tels que Proust, Joyce ou Mann, mais sur le même plan que "Kafka, Gide, Conrad, Stein, Woolf, Faulkner, le premier Hemingway". Cela fait beaucoup de noms, et une hiérarchie assez contestable; mais, en gros, on peut accepter ce jugement. Le poète se situerait au-dessous de Rilke, Eliot, Yeats, Valéry, Lorca (on voit que M. Moore reste fidèle à sa méthode), mais au-dessus de Pound et de Hart Crane. Disons en passant que Pound ne mérite pas d'être ainsi rétrogradé et de voir sa poésie comparée à "a variegated scrapheap". Nous ne croyons pas non plus que Lawrence offre des affinités avec l'école symboliste française, comme l'affirme M. Moore, parce qu'il utilise des symboles "dynamiques". Mais on accordera volontiers que Lawrence est un poète trop inégal pour pouvoir prétendre au premier rang.

On a beaucoup parlé de l'influence de Lawrence. On aurait aimé que l'auteur essayât d'en préciser la nature et la portée. Il a peut-être pensé qu'il valait mieux laisser cette tâche aux nombreux auteurs qui annoncent déjà des travaux sur Lawrence; nous aurons, paraît-il, "several doctrinal dissertations, one at Allahabad". On croit entendre, sur l'autre bord du Styx, le rire sardonique de l'auteur de *Lady Chatterley* qui, on le sait, avait un mépris souverain pour les professeurs. Mais c'est peut-être à eux qu'il devra, en fin de compte, la partie la plus solide de sa gloire et, en particulier, à M. Moore dont le livre juste et équilibré est une belle réussite. — A. J. FARMER.

DALLAS KENMARE. — **Fire-bird. A Study of D. H. Lawrence** (London : James Barrie, 1951, 81 p., 7 s. 6 d.).

Lawrence est-il un grand poète? Mlle K. en est persuadée, et elle entreprend de le démontrer dans un livre qui se présente comme le plus ardent des plaidoyers en faveur de l'œuvre poétique de "D.H.". C'est seulement dans sa poésie, affirme-t-elle, qu'il est pleinement, uniquement lui-même. Dans ses récits en prose, il porte un masque, il parle à travers des personnages imaginaires, tandis que, dans ses poèmes, il s'adresse à nous directement, il se montre à visage découvert. C'est encore dans la poésie que les grands thèmes que l'on associe à Lawrence trouvent leur expression la plus franche et la plus parfaite : son primitivisme, son mysticisme, sa conception extatique de l'amour y apparaissent à l'état pur, dégagés de toute considération romanesque. Tout cela est vrai, et les excellentes analyses que Mlle K. donne des différents poèmes confirment cette partie de sa thèse. Mais est-ce là tout? Est-ce là même l'essentiel, quand il s'agit de poésie? D'autres critiques ont formulé des objections auxquelles il ne nous semble pas qu'elle réponde de façon satisfaisante. Laissons Edith Sitwell, pour qui Lawrence n'était que "the Jaeger poet". Voici A. West qui, dans un livre dont il a été rendu compte

ici, prend nettement position contre l'œuvre poétique de Lawrence. Ses poèmes, dit-il en substance, ne sont que des indications, des notes, des brouillons. Lawrence ne dépasse jamais le premier stade de la composition poétique; il n'a pas la patience d'entreprendre le travail qui ferait des extases et émotions qu'il a jetées hâtivement sur le papier des poèmes. Il ignore complètement les exigences de la forme poétique. Sans doute Mlle K. nous assure que Lawrence possédait un "sens inné" du rythme, une "connaissance innée" de la technique; l'étude des poèmes de ce point de vue n'est guère favorable à ses affirmations. La technique proprement dite est complètement étrangère à Lawrence qui se contente, ici comme ailleurs, de reproduire les rythmes de sa rhétorique passionnée, sans se soucier un instant de la structure de ses vers. Ses faiblesses de forme sont criantes, et c'est seulement par un acte de foi que Mlle K. peut saluer en lui un "maître de la prosodie". Faut-il rappeler son impatience quand on attirait son attention sur certains défauts rythmiques? Manifestement, cet aspect de la composition poétique n'avait pour lui aucune importance. Du reste, il a longtemps considéré la poésie comme un genre inférieur: l'essentiel, proclamait-il dans une formule caractéristique, c'est la vie, et seul le roman peut prétendre être le "livre de la vie". Ce n'est que vers la fin de sa carrière qu'il a songé à donner à la poésie une autre portée, mais il était alors trop tard. Nous ne le mettrons donc pas au-dessus de T. S. Eliot, comme Mlle K. nous invite à le faire, parce qu'il est un "poète de vie" alors que l'auteur de *The Waste Land* ne serait qu'un "poète de mort", et nous ne dirons pas, avec elle, qu'il est un poète "unique", "incomparable". Mais nous admettrons très volontiers que son œuvre poétique, comme son œuvre en prose, mérite de nous retenir parce qu'elle est l'expression d'une personnalité qui, aussi bien dans ses défauts que dans ses qualités, porte la marque authentique du génie. — A. J. FARMER.

GEOFFREY TILLOTSON. — **Criticism and the Nineteenth Century** (Univ. of London: The Athlone Press, 1951, 283 p., 18 s.).

Des articles réunis en ce volume trois seulement (Arnold, Pater, Newman) concernent la critique proprement dite; les autres (Poetry in the XIXth century, Wilkie Collins's *No-Name*, Henry James and his limitations) étudient divers aspects de la littérature au XIX^e siècle. En dépit d'un essai préliminaire où l'auteur expose sa propre conception de la critique, il ne semble pas que le livre réponde exactement à son titre.

Les meilleures pages sont celles qui évoquent Arnold. C'est dans son œuvre critique que cet esprit combatif s'est exprimé sans réticence, et l'auteur montre qu'Arnold possède un véritable don de satirique qui lui inspire des formules originales, incisives, souvent drôles. C'est, au fond, un polémiste qui se soucie moins de renseigner que de frapper, d'étonner, d'amuser. Les rapprochements qu'il n'est jamais las de faire entre le présent et le passé trahissent, quand on les regarde de près, des notions historiques assez incertaines; et si le style donne l'illusion d'une pensée claire, organisée, solide, une doctrine singulièrement flottante et imprécise se découvre sans peine derrière la façade des mots brillants. Toutes ces réserves, formulées avec autant de netteté que de brio, n'empêchent pas M. Tillotson de rendre justice au grand remueur d'idées qui a fait plus que tout autre pour tirer les contemporains de l'apathie et de l'indifférence.

C'est par opposition à Arnold qu'il juge Pater. D'un côté, le chercheur d'absolu; de l'autre, l'apôtre du relatif. Il se préoccupe surtout de souligner, non sans malice, les points faibles de l'auteur de *The Renaissance*. Il ne manque pas de rappeler la spirituelle caricature qu'offre de Pater le pamphlet de Mallock: *The New Republic*, et il montre fort bien ce qu'elle contient de vrai. A son tour, il veut faire sourire le lecteur aux dépens de "Mr. Rose". Comme Arnold, qui semble

avoir déteint sur lui, il donne libre cours à sa verve satirique, crible de pointes l'esthète et la critique "esthétique". Il y a là peut-être quelque parti pris. Il a raison, toutefois, d'insister sur la dette que Pater a contractée envers Arnold, et la page qu'il cite, tirée de l'essai sur Maurice de Guérin, annonce effectivement la philosophie de la trop fameuse "Conclusion".

Une fois que l'on a quitté ces deux écrivains, l'intérêt du livre faiblit quelque peu. L'essai de Newman sur la poésie n'est pas d'une grande portée et, s'il avait été signé d'un autre nom, aurait peut-être moins retenu l'attention. Les considérations que développe M. Tillotson au sujet de l'évolution de la poésie au XIX^e siècle sont judicieuses et elles sont formulées avec élégance; mais elles ne renouvellent guère le sujet. L'admiration qu'il éprouve pour Tennyson, en l'honneur de qui il a composé un poème qui figure à la suite de son essai, réagit heureusement contre une tendance contemporaine. Il est compréhensif pour W. Collins, il défend H. James contre des critiques qui lui paraissent injustifiées et qui, en certains cas, le sont; mais il est difficile de ne pas admettre que James a fait preuve de trop de réticence en traitant les questions passionnelles.

M. Tillotson a les qualités d'un excellent critique. On regrette un peu de le voir se disperser dans des études qui, en dépit de l'intérêt que leur prête son indiscutable talent, paraissent parfois fragmentaires. — A. J. FARMER.

PIERO REBORA. — *La Letteratura Inglese del Novecento* (Florence : Edizioni le Lingue Estere, 1950, 224 p., 750 lire).

M. Alfredo Obertello (dont nous examinerons prochainement l'œuvre maîtresse, *Madrigali Italiani in Inghilterra*), M. Mario Praz (qui vient de donner une nouvelle édition de *The Romantic Agony*, traduction de son ouvrage célèbre : *La Carne, la Morte e il Diavolo*, 1930, 1942, 1948) et M. Piero Rebora sont les trois chefs de file de l'anglicisme en Italie. Les *E. A.*, en 1937, avaient signalé *Civiltà Italiana e Civiltà Inglese* (Florence, 1936) mais sans dire que la liste des publications de M. Rebora — études critiques, éditions annotées et traductions — de 1922 à 1950, ne compte pas moins de 18 titres, parmi lesquels nous pouvons citer : *Jonathan Swift* (Rome, 1922), *L'Italia nel Dramma Inglese*, 1558-1642 (Milan, 1925), *Shakespeare : l'Uomo, l'Opera, il Messaggio* (Milan, 1947), *I Sonetti di Shakespeare* (Florence, 1941), *Poeti Inglese del Primo Novecento* (Florence, 1948). — Le Manuel de littérature anglaise moderne qu'il vient de publier nous conduit de R. Kipling à D. Thomas, en essayant de grouper les auteurs et les œuvres selon le mouvement littéraire et le genre auxquels ils participent, par exemple pour les chapitres sur la renaissance irlandaise et la biographie et la critique. La réunion en un même chapitre de Joyce, Lawrence et Huxley paraît moins satisfaisante. "De Hardy aux poètes géorgiens" est une bonne rubrique mais pourquoi est-elle séparée par plusieurs chapitres des pages — d'ailleurs très pleines et fines — consacrées à T. S. Eliot, et du développement intitulé "Poesia d'emergenza : da W. H. Auden a D. Thomas?" Le plan est assez déconcertant : on rencontre Joyce Cary p. 46 et E. M. Forster p. 143; Dorothy Richardson est isolée alors que sa manière la rapproche de V. Woolf; Charles Morgan n'appartient au chapitre "Voix de la première guerre" que par *The Fountain*. R. H. Mottram représente de façon éminente le roman de guerre, mais est-il juste d'oublier Frederic Manning, l'auteur de *Her Privates We* et surtout E. Blunden qui, dans *Undertones of War*, a écrit un livre immortel. Ces étrangetés, qu'il serait assez facile de corriger dans une seconde édition, n'empêchent pas ce livre d'être une très intéressante tentative pour tracer des allées dans la forêt touffue de la littérature moderne et pour faire place à nombre de talents qui n'ont pas encore été enregistrés par les manuels, tels que Christopher Fry, John Betjeman, George Orwell. Les jugements de M. Rebora sur les réputations établies sont heureusement formulés, en une langue

nette et souple. Signalons que cet ouvrage est agrémenté d'excellentes photographies des auteurs les plus célèbres — grâce à la Collaboration du British Council — et est pourvu non seulement d'un index, de 10 pages de bibliographie, mais d'un très bon résumé, en une quarantaine de pages, de la littérature anglaise des origines à 1900. — Louis BONNEROT.

EMMANUEL LEROUX et ANDRÉ LEROY. — **La Philosophie anglaise classique** (Collection Armand Colin, 1951, 216 p.).

Les anglicistes connaissent M. Emmanuel Leroux par le livre qu'il avait consacré il y a une vingtaine d'années au pragmatisme anglais et américain. L'histoire de la philosophie classique anglaise que présente aujourd'hui la librairie Armand Colin était déjà rédigée par lui jusqu'à Berkeley inclus, lorsque la mort l'emporta. M. André Leroy, auteur de plusieurs ouvrages sur Shaftesbury, Berkeley et Hume, fut chargé de terminer le travail. M. Leroy a décidé de l'arrêter à John Stuart Mill, non que celui-ci soit à proprement parler le dernier des empiristes (Herbert Spencer est encore un utilitariste), mais parce que Mill a incontestablement subi l'influence de ce qu'il appelle lui-même « l'école germano-coleridgienne ». Comme le dit M. Leroy, la philosophie de Stuart Mill « est le triomphe de l'empirisme associationniste, justement peut-être, dans la mesure où elle commence à lui être infidèle ».

Cet ouvrage se recommande à tous ceux qu'intéresse la vie intellectuelle britannique autant, sinon plus, qu'aux philosophes professionnels. La philosophie classique anglaise ne compte, somme toute, aucun penseur de tout premier rang, à l'exception sans doute de Hume, fort surtout pour détruire. Sa défiance à l'égard de l'abstrait la fait souvent tomber dans une abstraction extrême, bien que dissimulée, comme lorsqu'elle invente, en croyant les observer, les prétendus éléments de l'esprit avec lesquels, de Locke à Hume, elle a essayé de reconstruire la vie mentale. Pour se méfier à l'excès du langage elle est toujours sur le point — autre paradoxe — de verser dans le nominalisme. On lui saurait plutôt gré de son éloignement pour les grands systèmes mais on la souhaiterait souvent plus pénétrante dans l'analyse. Le grand intérêt de cette philosophie, et par conséquent du livre que nous présentons ici, est surtout d'éclairer tout un aspect de la pensée anglaise en général. Il s'agit d'une philosophie de la raison et d'une philosophie pratique. L'influence de la Bible y est parfois sensible — on la trouve même chez Hobbes où le mécanisme ne peut se passer d'un étrange dieu corporel — mais, dans son ensemble, elle représente *l'autre versant* de la vie intellectuelle britannique. N'oublions pas que l'utilitarisme du XIX^e siècle donnait la main au libéralisme de l'école de Manchester et donc à une forme d'action étroitement économique et politique. Beaucoup de gens peuvent tirer profit de cet excellent petit ouvrage, clair et bien ordonné. — Albert LAFFAY.

GERTRUDE HUEHNS. — **Antinomianism in English History, with Special Reference to the Period 1640-1660** (London : The Cresset Press, 1951, 200 p. Bibliographies, Index, 15 s.).

Livre mal fait; la pensée est abstraite et confuse, le style est embarrassé, l'anglais est souvent contestable. De plus, l'auteur procède beaucoup par voie d'allusions, et n'apporte pas les précisions historiques que l'on désirerait sur la secte même qui donne son nom à l'ouvrage. La très utile bibliographie des *Thomason tracts* du British Museum s'écarte malheureusement de l'ordre chronologique.

Pourtant il y a quelque chose à tirer de ce travail, appuyé sur des lectures très étendues. Il étudie, plutôt qu'un groupe religieux particulier, un état d'âme, que l'on peut faire remonter à la prédication de saint Paul : la réaction d'une foi vive contre une lettre morte, la révolte de la foi contre les œuvres. L'antinomianisme

se trouve en puissance dans le "pecca fortiter, crede fortius" de Luther, et en fut extrait par Johannes Agricola avant de passer en Angleterre. Si l'on pousse son idée centrale à l'extrême, on en arrive à la doctrine même des antinomiens du xvii^e siècle, d'après laquelle un élu ne cesse de plaire à Dieu, même s'il vit dans le péché. L'auteur a, pour exprimer cette idée, la très heureuse image que voici : "Les Antinomiens étaient une partie du divin, un petit vaisseau que la grande source de l'amour remplissait en débordant; et d'un liquide d'une qualité tellement miraculeuse qu'il purifiait le récipient même dans lequel il était versé." "Peu importe, dit Eaton, le "père" de l'antinomianisme anglais, que nous sentions le péché et la mort même en nous...; si la foi est à sa place, nous sentirons le contraire." On s'explique, dans ces conditions, que l'on ait accusé les Antinomiens de relâchement moral. Ils répondent à cela, par une contradiction un peu surprenante, que la conversion, qui leur fait percevoir la grâce de Dieu, les rend instantanément parfaits et incapables de pécher. "L'herbe et le pâturage, dit l'un d'entre eux, où Dieu a mis un croyant, sont si doux que, bien qu'il n'y ait aucune clôture pour enfermer cette âme, elle ne sortira jamais de ce gras pâturage pour se nourrir sur un communal dénudé." Du même coup, les Antinomiens affirment que seuls les hommes remplis de la "grâce vivifiante", et en conséquence agréables à Dieu, constituent l'Eglise. On voit se dessiner un tempérament religieux, où la certitude d'être rachetés, quoi qu'il arrive, incite les fidèles à se considérer comme le sel de la terre. En insistant sur le prix des âmes emplies du divin, les Antinomiens accentuaient la valeur de la personnalité humaine. Sur le terrain politique, l'auteur le fait judicieusement remarquer, leur doctrine ne pouvait être que la très bien venue pour les troupiers de la "New model army", qui proclamaient "la liberté de l'Angleterre et les droits des soldats". Leur individualisme devait réagir contre la théocratie établie au Massachussets, et se trouve à la base des idées libérales de la démocratie américaine.

Certes, l'auteur cherche à voir l'antinomianisme partout, même chez les Quakers, dont l'attitude à l'égard du péché est cependant toute différente. Reste que son étude, si l'on fait le réel effort nécessaire pour la lire, offre des aperçus originaux. — Pierre JANELLE.

RICHARD CHURCH. — **The Nightingale** (London : Hutchinson, 1952, 248 p., 10 s. 6 d.).

Parmi "all the lovely that we have heard or read", il en est qui ne cesseront d'inspirer poètes et romanciers. Poète, R. Church a tiré, en 1946 — après Apulée, W. Morris, W. Pater et R. Bridges — un long poème de l'histoire de Cupidon et Psyché, en adaptant le mythe à un très émouvant épisode de la résistance en France; cette œuvre (*The Lamp*, London : Dent, 1946) a été présentée dans le *Mercure de France* (février, 1950) par J. Vallette; elle est traduite en français et mériterait d'être publiée sans retard. Romancier, R. Church vient de transposer la fable de Philomèle en une histoire dont l'action se situe à Londres après cette dernière guerre; récit tout uni, volontairement dépouillé de toute complication technique afin que la nudité de la trame et l'économie, apparente, des moyens fassent mieux saillir le pathétique des sentiments. Le conflit entre les deux sœurs, Millicent et Priscilla, évoque un instant le roman de Swinnerton *Nocturne*; mais le milieu social est différent, c'est celui de la bourgeoisie, et l'amour, au lieu de se présenter comme l'appel de l'aventure, commence par favoriser la vocation artistique de Millicent, puis quand celle-ci est assurée, devient la récompense de la méthodique Priscilla. Cette justice distributive n'est pas conforme à la légende, mais celle-ci pouvait-elle être suivie en tous ses détails et jusqu'en ses tragiques conclusions? Le romancier n'en a utilisé que les suggestions, les harmoniques, et il l'a fait — ce qui apparaît mieux à une seconde lecture — avec un talent délicat

de poète-musicien, qui sait agencer les thèmes et les leitmotivs en une sorte de contrepoint par l'opposition d'une basse réaliste à un chant de pure exaltation : c'est bien de ces deux fils que les vrais, les grands romanciers tissent leur œuvre, à l'image de la vie. — Louis BONNEROT.

CHARLES MORGAN. — *A Breeze of Morning* (London : Macmillan, 1951, 237 p., 10 s. 6 d.).

Le très vif succès que remporte la pièce *The River Line* — dont nous parlons plus loin dans la Chronique — devrait détruire l'obstinée légende qui prétend que Charles Morgan a plus d'admirateurs chez nous que dans son propre pays. Il faudrait bien un jour examiner de près ce curieux problème où se trouvent impliquées la situation de l'artiste en Angleterre et la réputation d'écrivains raffinés et parfois dédaignés comme Walter Pater et George Moore, parrains spirituels de Morgan. Il est assez probable — et c'est la seule concession que je ferai à la légende — que des livres comme *The Fountain* et *Sparkenbroke* sont pour certains, outre-Manche, aussi dangereusement capiteux¹ que nos vins de Bourgogne... En débouchant *A Breeze of Morning*, je m'attendais donc à reconnaître et à déguster un grand cru ; les premières pages m'ont paru manquer de bouquet et il m'a fallu quelque recueillement pour découvrir que Morgan m'avait servi un vin très vieux, dont le délicat velouté évoquait à merveille le passé de son histoire ; une histoire qui d'abord semble rappeler *Portrait in a Mirror* (parce qu'elle aussi nous est contée par un homme qui revit sa jeunesse par le souvenir et la commente par son expérience mûrie) mais qui, en fait, est d'une texture et d'un tempo tout différents. Fidèle à ce principe de "renouveau", de "renaissance" qu'il a mis au cœur de ses livres, de ses personnages et de sa vie propre, Morgan nous a donné dans *A Breeze of Morning* un roman sans ressemblance avec aucun autre. David, le narrateur, se penche sur son passé, sur son enfance et revoit son père et sa sœur Ann et ce cousin, brillant candidat au Barreau, dont elle était amoureuse, et aussi Rose qui leur inspira à tous deux un profond amour, mais un amour où chacun projeta et contempla les aspirations de son âge ; et c'est David qui l'aima le mieux parce qu'il sut voir, au delà de la beauté, "the inward and unique endowment of it". Morgan, remarquons-le, n'emploie pas ici, contrairement à son habitude, les mots platoniciens, *essence* ou *idée* : ils seraient déplacés dans une œuvre qui veut nous faire sentir l'éveil d'une jeune conscience, sa fraîcheur naïve, sa transparence. *The Fountain* possédait une "luminosité lisse" ; ce roman-ci nous offre une qualité plus subtile et peut-être plus rare, faite de cette transparence, de reflets, d'échos et même de silence. Richard Church a dit que "*A Breeze of Morning* is a novel about silence"² et maints passages ou expressions justifient pleinement cette exquise définition, la phrase finale (si riche de suggestions pour qui connaît bien Morgan³) : "The room is empty everyone is asleep", et ce simple mot prononcé dans l'épilogue : "quietism" et ce paragraphe, véritable poème en prose, qui mérite d'être dégusté aussi dévotieusement que les deux premières strophes de l'*Ode on a Grecian Urn*, car les mots, dédaignant "l'oreille sensuelle", y murmurent "to the spirit ditties of no tone" :

1. Cf. "*The Judge's Story* and *The River Line* are slighter works than the earlier novels. They will probably not be considered the greatest examples of Mr. Morgan's art. Nevertheless, when all is said and done, the air that breathes in them is clearer, purer, more invigorating than the somewhat intoxicating atmosphere, heavy with distilled epicureanism, of *Sparkenbroke* or *The Fountain*." (Joan Naunton Harding, "Charles Morgan and Browning," *The Hibbert Journal*, October 1952).

2. *John O'London's Weekly*, 28 septembre 1951.

3. Cf. *The Empty Room* qui a paru en 1941 et que Macmillan vient de rééditer ; et aussi le poème qui figure dans *The River Line* (le roman), page 86. La traduction de *A Breeze of Morning*, par Mme Delamain, vient de paraître chez Stock sous le titre : *La Brise du Matin*.

"When the damp sound of my palm detaching itself from the stone was sound no longer, none other followed but a finger-nail's click on a button. There fell by chance one of those intervals of silence, rare in the country, most rare in woods, which for a hovering instant awe the mind by their absolute void. Even the small wood-whisperings were hushed; no leaf turned nor twig snapped; there was not the lift of a feather or the hop of a wren. A blur of midges swung up and down, into and out of a hard beam of sun, so deepening the silence by the silence of their fretful activity that there became nothing to listen for except the turning of the earth; but I heard only, deep in my breast-pocket, where it hung by a leather strap, my own watch, never before audible at that unfathomable depth, which had begun to tick, with an infinitely remote distinctness, like a huge clock on the other side of the world." — Louis BONNEROT.

IRVING HOWE. — **Sherwood Anderson.** American Men of Letters Series (Methuen, 1951, XIII + 269 p., 15 s.).

Mort en 1941, Sherwood Anderson, qui fut un des écrivains américains les plus populaires des années 1920-1930, risque aujourd'hui, sinon d'être totalement oublié, au moins de se voir assigner une place plus modeste parmi les romanciers de sa génération. Le livre que lui consacre M. Irving Howe n'est en aucune façon une tentative de "réhabilitation" de Sherwood Anderson, mais plutôt une étude sincère qui fait appel à toutes les données biographiques dont on dispose actuellement pour expliquer le "cas" Anderson. Ce qui a, en effet, plus particulièrement retenu l'attention du critique, ce sont les problèmes d'interprétation de la personnalité étrange de l'écrivain qui se posent à qui regarde d'un peu près la carrière tourmentée de Sherwood Anderson.

Il n'y a pas de doute que nous sommes ici en présence d'un cas presque pathologique. Les divers avatars de la personnalité d'Anderson, déchiré entre l'attrait des affaires et le mépris pour la mentalité de l'homme d'affaires, ses quatre mariages, tous malheureux, ses efforts pour s'intégrer aux milieux intellectuels de Chicago, d'abord, puis de New York, tout en conservant une sorte de complexe d'infériorité, ses actes qui, parfois, reflètent un désarroi intérieur profond, le besoin qu'il semble éprouver de déformer la réalité dans ses souvenirs pour la rendre plus conforme à l'idée qu'il veut garder de lui-même, tout incline à voir en Sherwood Anderson un névropathe qui, bien souvent, a pris en lui-même la substance de ses personnages, la plupart plus ou moins désaxés.

En même temps que l'auteur de cet ouvrage analyse très minutieusement les anomalies de la personnalité de l'écrivain, il nous introduit de la façon la plus vivante dans le monde des lettres de Chicago et de New York entre 1912 et 1940. Il reconstitue l'atmosphère des cénacles littéraires au cours de cette période si décisive pour les lettres américaines, et nous fait sentir les difficultés que pouvait rencontrer un homme du Middle-West, comme Anderson, habitué aux milieux d'affaires, lorsqu'il cherchait à s'adapter à cet entourage nouveau pour lui. Nous comprenons aussi dans quelle mesure ce centre littéraire de Chicago ressentait, pour sa part, les effets de ses origines, la plupart des écrivains du groupe ayant conservé leur "provincialisme" de gens du Middle-West. En fait, Sherwood Anderson, malgré la notoriété qui lui vint après *Winesburg, Ohio*, demeura un "provincial" inadapté au monde de l'Est. La critique des œuvres d'Anderson s'éclaire ainsi, à la lumière de ces données biographiques, et M. Irving Howe n'a aucune peine à nous convaincre des relations très étroites entre l'œuvre et l'homme. Le freudisme diffus de Sherwood Anderson n'est pas une transposition littéraire d'une leçon apprise. Il était inscrit dans la personnalité même de l'homme. Il y a quelque chose de ses "grotesques" chez Sherwood Anderson. Et, comme dans *Winesburg, Ohio*, l'impression finale qu'on éprouve au récit de la vie de leur créateur, est faite de malaise et de pitié. — Maurice LE BRETON.

HEINRICH STRAUMANN. — *American Literature in the Twentieth Century*. — Hutchinson's University Library (London : Hutchinson, 1951, 189 p., 7 s. 6 d.).

Dans l'introduction de ce livre, l'auteur nous annonce un "panorama de la pensée et des lettres américaines du xx^e siècle" qui ne prétend point être complet, mais où il entreprend de démêler les contradictions, les paradoxes, les complexités de la production littéraire de l'Amérique d'aujourd'hui. Nous ne serons donc pas surpris de certains rapprochements inattendus sous la même rubrique, tels Santayana et Ezra Pound, ou Edith Wharton et James T. Farrell : nous sommes prévenus.

Ce livre ne traite pas tant du contenu ou de la valeur des œuvres littéraires que de l'attitude de leurs auteurs. Il s'agit plus ici d'une philosophie de la littérature que d'histoire littéraire à proprement parler; ce qui suppose chez le lecteur une connaissance déjà détaillée des auteurs et ouvrages cités. Un étudiant novice dans la littérature américaine ne saurait tirer grand profit d'une telle étude. Toutefois, ne croyons pas trouver là une profondeur qui n'est pas prévue par l'auteur. Les plus favorisés des écrivains — romanciers ou poètes — ont l'honneur tout au plus de trois ou quatre pages, à l'exception de Dos Passos qui en occupe six et demie et Hemingway neuf, tandis que T. S. Eliot "equally well if not better defined within English thought and letters" (p. 137) est délibérément écarté.

Dans l'ensemble, et pour répondre au but proposé, le traitement reste abstrait, les jugements rapides et d'ordre général. Toutefois, pour être courtes, certaines analyses n'en sont pas moins pénétrantes, originales et psychologiques. Le plus grand profit à tirer de cet ouvrage provient d'une abondante bibliographie critique, non tant sur les auteurs étudiés que sur la pensée et le développement littéraires aux Etats-Unis. Il est à regretter, cependant, que ces précieuses indications se trouvent éparpillées, soit dans le texte lui-même, soit en notes au bas des pages; le lecteur déplorera l'absence d'une table bibliographique. La langue employée par Mr. Straumann est un anglais européen, abstrait, riche et dense, dénué de chevilles, pré- ou post-positions telles qu'en utilisent les Britanniques eux-mêmes. Certains mots rares semblent particulièrement goûtés par l'auteur, tels que "metempirical, togetherness, orchardist, etc.". Cette étude de culture, de pensée, de tendances, nous fait survoler un terrain immense et nous invite à approfondir chacun des problèmes qu'elle se contente de poser. — M. PARENT.

YVONNE FRENCH. — *Transatlantic Exchanges. Cross-Currents of Anglo-American Opinion in the 19th Century* (London : Sidgwick and Jackson, 1951, 251 p., 16 s.).

Cette anthologie est faite avec beaucoup d'intelligence et de goût. Une large place y est donnée aux jugements ou aux impressions de Mrs Trollope, d'Emerson, de Thackeray, de Henry James, et des opinions sans valeur y sont rarement citées. Félicitons l'auteur d'avoir emprunté certaines illustrations au bon artiste Auguste Hervieu, qui accompagna Mrs. Trollope en Amérique et qui, en 1832, joignit le témoignage de ses éloquents croquis à celui, plus acerbe, des "Domestic Manners of the Americans". — Léonie VILLARD.

ALFRED COLLING. — *Edgar Poe* (Paris : Editions Albin Michel, 1952, 316 p., 750 fr.).

Biographie romancée de Poe, au cours de laquelle le critique apprécie les œuvres de l'écrivain américain et leur influence sur la littérature française, présente les inconvénients et les avantages du genre : les hypothèses sont mises sur le même plan que les faits (ainsi celle de l'impuissance sexuelle, estimée avec précision comme atteignant aux trois quarts en 1831, devenue sans doute totale en 1836 puisque le mariage avec la pauvre petite Virginia Clemm nous est présenté comme

"blanc"); des affirmations contestables ou difficiles à contrôler sont émises sans références (ainsi le "mariage secret" de 1835); la psychanalyse de la princesse Marie Bonaparte est prise comme parole d'Évangile. L'auteur ne connaît pas l'ouvrage magistral de John Ostrom : *The Letters of Edgar Poe* (1948). — Quelques pailles à noter : Poe a dix-huit ans et non dix-sept quand il quitte la maison de M. Allan; celui-ci ne l'a pas "adopté", mais recueilli; notre terme d'anatomie "péricrâne" ne rend pas le facétieux "pericranium", non plus que "buffle" ne correspond à "buffalo" en Amérique; "bugaboo" cité par N.E.D. dès 1740 n'est pas une création de Poe et nous disons "Conchylologie" et non "Conchologie". — Mais n'insistons pas sur des vétilles; reconnaissons que l'ouvrage est agréable à lire; le récit, mené avec vivacité, fait surgir des êtres vivants hors de documents morts; enfin il révèle la qualité essentielle du critique : la sympathie ou pour employer le terme de saint Paul, cette charité sans laquelle les humains ne peuvent se comprendre. — F. C. DANCHIN.

The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes, edited by IONA and PETER OPIE (Oxford : Clarendon Press, 1951, xxvii + 467 p., 30 s.).

Ce livre prend place dans la suite des *Oxford Dictionaries* où figurent déjà en bonne place les *English Proverbs*, les *English Christian Names* et les *Quotations*. Après une introduction très bien documentée de 45 pages, le lecteur y trouvera, disposés dans l'ordre alphabétique de catchwords conventionnels, 550 *nursery rhymes* suivis de deux index, l'un pour les "Notable figures associated with the invention, diffusion, or illustrations of nursery rhymes"; l'autre pour les premiers vers. Chaque *nursery rhyme* est présenté dans le texte jugé le meilleur, accompagné de notes, d'un choix de variantes, le cas échéant, et d'une bibliographie. Le lecteur le plus difficile se trouvera comblé : ce dictionnaire est destiné à demeurer pendant de longues années l'ouvrage fondamental de référence sur la question. Etant donné le rôle que jouent les *nursery rhymes* dans la littérature et dans la vie anglaise et la place qu'ils occupent dans l'étude de l'anglais, j'estime que chaque établissement secondaire, chaque institut de faculté devrait posséder cet ouvrage.

En vue des éditions successives que connaîtra le livre, indiquons quelques observations à l'adresse des diligents compilateurs. Il est regrettable que Mme et M. Opie, qui connaissent admirablement la question, n'aient pas profité de l'occasion pour nous donner, en plus des indications dispersées dans les notes, une bibliographie générale; car les *nursery rhymes* ont fait depuis longtemps travailler les érudits et les curieux, ainsi qu'en témoignent des revues comme *Notes & Queries* et *Folklore*, et il serait bien utile de posséder la liste des principaux articles et ouvrages généraux qui en traitent. On aimerait également voir ajouter à une prochaine édition un index des thèmes traités qui rendrait les recherches plus faciles. Car, il faut bien le dire, l'ordre alphabétique reste forcément très conventionnel. Les numéros 382-390 sont classés sous "one", les numéros 236-246 sous "I", 318-330 sous "man", 536-546 sous "woman", etc. Il n'est pas toujours indiqué, de façon explicite et commode, quelle est la version qui a été choisie comme texte principal. Enfin, parmi les desiderata que suggère un désir de perfection, il en est un qui devrait bien mériter considération, mais qui hélas! se heurte à des difficultés que je n'ignore pas : beaucoup de ces *nursery rhymes* se chantent. C'est bien d'avoir le texte; ce serait encore mieux d'avoir également la mélodie.

On pourrait se laisser aller, à propos de ce *Dictionary*, à une foule de réflexions, tellement le sujet est vaste et touche à de multiples problèmes; mais cela nous entraînerait trop loin.

Pas plus que leurs prédécesseurs, Mme et M. Opie n'ont essayé de définir le *nursery rhyme*; peut-être parce qu'il est indéfinissable. L'élément commun semble

bien pourtant être ce goût du "nonsense", de l'absurde et de l'irrationnel, qui est un trait typique de la race anglaise. Les éditions successives aidant, on a déversé dans les recueils de *nursery rhymes* toute sorte d'éléments disparates. Il est vrai qu'on nous dit fort justement dans l'introduction, p. 6 : "It must be remembered that rhymes enter the nursery through the predisposition of the adults in charge of it." Autrement dit, ce sont les adultes qui *font* les *nursery rhymes*, mais pas forcément pour les enfants. Il y a eu certes une tradition orale, pendant des siècles ces chansons ont été "carried in the wallet of popular memory" (p. 387) ; toutefois cette tradition a été considérablement renforcée par le livre. En plus de l'élément populaire et traditionnel, nous avons des textes qui sont signés et dont les auteurs nous sont connus : ainsi les *limericks* composés par R. S. Sharpe et John Harris vers 1821, et ceux d'Edward Lear, ainsi Jane Taylor, 1783-1824 ("Twinkle, twinkle, little star"). Certains de ces textes traditionnels sont fort anciens, tel "Thirty days hath September" qui figure dans un manuscrit d'environ 1555 (un texte français est du XIII^e siècle). Ceux qui chantent ou jouent "London Bridge is broken down" ne se doutent guère des rites effroyables — et de date fort reculée — qui s'attachaient autrefois à la construction des ponts et poussaient à y emmurer un enfant vivant ! Mais, à côté de ces reliques du passé, on en trouvera d'autres qui sont d'hier. Les énigmes n° 47 (sur la neige et le soleil) et 48 (sur l'abeille) sont introduites ici pour la première fois. Le n° 219 "Higglety pigglety pop !" a été recueilli oralement en Angleterre en 1945 (bien qu'il soit — ô ironie ! — l'œuvre d'un éducateur américain, S. G. Goodrich, né à la fin du XVIII^e siècle, et qui s'était consacré à réformer la littérature enfantine et à l'expurger des *nursery rhymes* et des contes de fées !) et le plus récent (n° 472 "Hob, shoe, hob") date de 1950 : c'est l'indicatif utilisé par la B. B. C. pour un programme à l'usage de la jeunesse.

Ajoutons que ce *Dictionary* est illustré de 24 hors-texte et d'un bon nombre de figures dans le texte. Depuis l'édition fameuse de James Orchard Halliwell, *The Nursery Rhymes of England* (1842), c'est la contribution la plus importante et, pour tout dire, "the standard book". Grâce en soient rendues à Mme et M. Opie. — Fernand Mossé.

CHRONIQUE

Stratford "revisité". — Suivant une vieille habitude, j'ai repris cet automne le chemin de Stratford où le théâtre monumental consacré au culte de Shakespeare s'efforce de présenter, chaque année, un programme nouveau. Cette fois, *Coriolan* et *Macbeth* y figuraient et, à ces deux tragédies, on a cru devoir ajouter *Volpone*, la grosse farce de Ben Jonson.

Coriolan, comme *Othello*, *Le Roi Lear*, *Antoine et Cléopâtre* et *Macbeth* appartient à la grande période de composition jacobéenne. L'auteur avait constamment en vue le talent de Richard Burbage, créateur, sur la scène du Globe et du Blackfriars, de tous ses grands rôles.

Bien que le metteur en scène ait trop souvent négligé les aspects sociaux et politiques du drame, *Coriolan*, dans son ensemble, mérite une respectueuse attention. Les épisodes où les armées romaines et volsques se rencontrent brillent d'un luxe scintillant de boucliers, de glaives et de lances tandis que la fameuse séance au Capitole où Caius Marcus prend la parole devant le Sénat, ses pairs et la plèbe, semble à peu près escamotée. Le grand rôle de Volumnie, mère du héros, patricienne farouche qui a élevé son fils dans le mépris du droit des humbles, est tenu par l'élégante Rosalind Acheson, vêtue, non pas de draperies classiques, mais portant une sorte de « tea gown » noire, collante et parsemée d'étoiles d'argent. La foule plébéienne n'est pas en loques, pieds et jambes nus. Les solides maillots qu'elle porte sont sans déchirures ni reprises. La toge des deux tribuns est aussi peu romaine que leur petit bonnet levantin tacheté de gros pois blancs. Le spectateur se croit plutôt en présence de camarades de Shylock discourant d'affaires d'argent sur le Rialto, que des représentants du peuple romain. Quant à *Coriolan*, ce fils de Mars, il est botté jusqu'à mi-jambe et son pourpoint gris et vert fait songer bien plus au guerrier de la Renaissance qu'à celui de la Rome antique.

Sur *Macbeth*, l'ombre d'Orson Welles planait d'une façon sinistre. On était transporté non pas en Ecosse, mais dans le royaume de la nuit éternelle. Les sorcières barbares faisaient leur ronde dans les ténèbres bien que les mots qu'elles fredonnaient précisent que le soleil n'est pas encore couché et il était impossible de distinguer les assassins de leurs victimes.

Il en alla tout autrement de la tentative faite cette année pour présenter une comédie de Ben Jonson. Les décors étaient soignés. Nous avons vu Venise sous un soleil brillant, ses églises, ses palais, ses gondoles, ses courtisanes pompeusement parées, son tribunal aux robes rouges, ses usuriers, ses sbires et ses aventuriers. Il faut aussi dire que les deux tragédiens, Quayle qui avait joué sans emphase le rôle de l'héroïque *Coriolan*, et Richardson qui avait dénaturé celui de *Macbeth*, ont tous deux été excellents dans celui de *Volpone*, le millionnaire sans scrupule, et dans celui du fourbe et astucieux valet Mosca. Mais, à Stratford, toutes les œuvres de Shakespeare, bien ou mal interprétées, font salle comble et le public paraît goûter bien moins celles de ses rivaux. Aussi le Directeur général du *Memorial Theatre* m'a-t-il avoué que cette expérience ne serait pas renouvelée l'an prochain.

C. LONGWORTH-CHAMBRUN.

La pièce de Charles Morgan, "The River Line". — Il serait intéressant d'étudier sur des cas précis les rapports entre la technique du drame et celle du roman. R. C. Sherriff avait exploité le succès de son admirable pièce *Journey's End* (1929) en en tirant un médiocre roman (1930) où toute émotion se diluait dans l'explicite. Charles Morgan a fait l'inverse avec *The River Line*; il a écrit sa pièce trois ans après son roman, ou plus exactement, ainsi qu'il prend le soin de nous l'apprendre, le sujet s'était d'abord présenté à son esprit sous forme dramatique et "the novel, in effect a study of the play, was written because for a time the structure of the play eluded me". Le roman n'avait pas de structure à proprement parler; mais sa division en trente chapitres, sans aucun titre, favorisait des prises de vues variées, communiquait mystère et mobilité à un récit qui se déroulait un peu

comme une enquête policière, et permettait de suivre en leurs sinuosités et superposition les événements du passé et les conflits sentimentaux du présent. Le problème du roman était de rassembler les souvenirs et témoignages des quatre personnages principaux pour reconstituer ce drame de la résistance et pour élucider la tragique erreur qui causa la mort de "Heron", le soi-disant "faux Anglais". La coïncidence qui faisait de Valérie la demi-sœur de celui-ci — tué sur l'ordre de Marie par Philip Sturgess dont elle tombe amoureuse et qui l'aime — paraissait trop bien agencée; dans la pièce, au contraire, ce ressort ne semble plus un procédé facile mais devient une des manifestations de la fatalité et le nœud d'un nouveau problème, assez gauchement posé dans le roman, dont l'importance est soulignée par la péripétie et aussi dans l'essai liminaire du texte "On transcending the age of violence".

Le coup de maître de Morgan est d'abord d'avoir trouvé pour sa pièce une construction qu'on accepte d'emblée comme la meilleure possible, comme "inévitabile" : trois actes dont le 1^{er} et le 3^e se passent en Angleterre après la guerre, encadrant le 2^e qui présente une vue rétrospective des événements en France, et puis d'avoir, par la puissance du dialogue, imposé à son auditoire une émotion dont il règle la tension avec un art consommé. L'acte II, dans le grenier du vieux Chassigne, comporte deux moments d'une intensité douloureuse et presque insoutenable : le silence que martèlent le bruit des bottes et le chant des Allemands, et le cri de Marie : "Kill that man", qui poignarde l'auditeur lui-même et l'empêche de se rebeller contre un meurtre qui pourtant n'est pas aussi bien préparé que dans le roman. Il me paraît que le pathétique ici réside dans les données mêmes de la situation plus que dans l'art qui en exploite admirablement les résonances. Telle n'est pas l'opinion générale, d'où, chez les spectateurs et les critiques, une sorte de débat — qui aigüise l'intérêt de la pièce et sert son succès — entre admirateurs de l'acte II et admirateurs de l'acte III. Ce dernier acte est, à le bien considérer, l'acte des connaisseurs : non seulement Morgan y dénoue la situation dramatique, mais il la soulève sur le plan le plus élevé et le plus pur, celui où s'opèrent les grandes conciliations et réconciliations, où la sincérité triomphe du silence coupable et l'absolution de la violence; et c'est alors que les paroles des personnages, même les plus naïfs comme Sturgess et Valérie, sont traversées comme par un souffle qui nous apporte un message plus grand que leur conscience. Le critique qui a dit que "for two thirds of its length, the virtues of the play are literary rather than theatrical" est sourd à ce message et aveugle aussi à la qualité maîtresse de Charles Morgan dans cette pièce, comme dans les romans : cet idéalisme passionné qui, en imprégnant de pensée et de poésie les êtres et les choses, nous fait sentir et leur profondeur et leur transparence.

The River Line a remporté cet été un immense succès au Festival d'Edimbourg, puis au "Lyric Theatre" de Hammersmith, et continue dans un théâtre du West End, au Strand Theatre, sa brillante carrière. La mise en scène excellente et l'équipe harmonieuse des acteurs sont pour beaucoup dans ce triomphe. Paul Scofield a été un parfait interprète du rôle difficile de l'Américain Sturgess; Marjorie Fielding, dans celui de Mrs. Muriven, la grand-mère de Valérie, a finement mis en valeur les réparties spirituelles qui ont pour effet de détendre et de moduler l'émotion; Marcel Poncin, de nationalité française, a incarné sans peine mais avec grand talent le rôle légèrement comique de Pierre Chassigne; Virginia McKenna a été une Valérie très convaincante, à la fois sérieuse et naïve; Michael Goodliffe a rendu exactement le caractère impulsif et renfermé à la fois du Commander Julian Wyburton, R. N. "Heron", Major John Lang de son vrai nom, ne m'a pas semblé bien servi par John Westbrook, trop nonchalant et effacé. Quant à Pamela Brown, brillante artiste qu'on avait applaudie dans la pièce de Christopher Fry, *The Lady's not for burning*, je dois avouer qu'elle m'a vivement déçu et irrité et par son manque de naturel et par sa prononciation qui voulait reproduire les gaucheries d'une vraie Française (Charles Morgan aurait pu lui épargner tous ces efforts en faisant de Marie, dans sa pièce, non pas un professeur d'histoire, mais un professeur d'anglais comme dans le roman).

La presse a été très élogieuse; citons M. Harold Hobson qui, dans le *Sunday Times*, a écrit : "without any shadow of doubt, along with *The Cocktail Party*, the most exciting, the most sensitive, the most intellectually and emotionally alive play that any Edinburgh Festival has yet given us..."

Il faut que cette pièce soit à son tour jouée en France : ses hautes qualités dramatiques la recommandent à notre admiration, ainsi que son thème qui constitue un hommage à notre pays, aussi émouvant que *Le Voyage* et *l'Ode à la France*. La traduction, ou plus exactement l'adaptation, sera fort délicate car elle devra tenir compte, pour bien rendre l'atmosphère si délicieusement civilisée des dialogues et l'espèce de psychologie comparée que pratique Morgan, du réseau subtil d'allusions et du jeu savant des répliques où la prononciation et le timbre des voix contribuent au nuancement des caractères. Quand on se souvient que le *Fleuve Etincelant* eut plus de 400 représentations en France et en Belgique, peut-on douter du succès du *Passage*?

Louis BONNEROT.

Note bibliographique :

The River Line (London : Macmillan, 1949) ; traduction par Mme Delamain, sous le titre *Le Passage* (Paris : Librairie Stock, 1951).

The River Line A Play, with a Preface "On Transcending the Age of Violence". (London : Macmillan, 1952, xxiv + 166 p., 8 s. 6 d.).

*
**

Invité par l'Association France-Grande-Bretagne, M. Clive Bell fera le mardi 2 décembre 1952 (21 heures) à l'Amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne une conférence en anglais intitulée : *Bloomsbury : Lytton Strachey and his friends*. M. Clive Bell a écrit un volume de poèmes, une étude sur Proust et est bien connu comme l'auteur de *An Account of French Painting* (1931).

M. Harry Tuchman Levin, Professeur à l'Université Harvard, fera, à la section d'anglais de la Sorbonne, un cours de trois heures par semaine, du 1^{er} janvier à Pâques. Après avoir obtenu son A.B. à Harvard en 1933, M. Levin fut étudiant en Sorbonne en 1934, puis à Harvard "Instructor" en 1939-1944 et Assistant-Professor en 1944-1948. Depuis 1947, il est le "chairman" du "Department of Comparative Literature" et Rédacteur en Chef des "Harvard Studies in Comparative Literature". Ses principaux ouvrages sont *James Joyce* (1941), *Toward Stendhal* (1945) et *Toward Balzac* (1947).

Le théâtre Apollo, sous la double direction de MM. Rocher et Charles Méré, rouvrira prochainement et donnera, après *L'Enfant du Miracle*, gaie comédie de Gaveau, et grâce aux recettes escomptées par ce programme léger, deux pièces sérieuses : *La Maison des Remparts*, drame inédit de Lenormand, et la tragédie de *Coriolan* dans une traduction nouvelle de Mme Longworth-Chambrun.

Nous rappelons à nos travailleurs que l'Institut de France a ouvert une nouvelle "Maison de l'Institut à Londres", qui offre gratuitement le logement et le petit déjeuner ; demande et dossier doivent être envoyés à l'Institut de France, 23, quai Conti (Directeur du Service administratif, Dan. 76-05).

Les abonnés et lecteurs des *Etudes Anglaises* rendraient probablement service aux anglicistes de France et de l'Etranger, en faisant, chacun dans sa ville, un simple relevé des manuscrits qui dorment dans nos bibliothèques publiques et qui intéressent les lettres anglaises. Notre revue se ferait un agréable devoir de publier les documents découverts.

Nous avons l'intention, grâce à l'aimable collaboration des Professeurs et des Bibliothécaires, de donner, pour chacune de nos grandes Universités de province et pour la Sorbonne, la liste des revues anglaises et américaines qui se trouvent dans les bibliothèques universitaires et les bibliothèques d'Instituts.

La table des articles et comptes rendus parus dans *Etudes Anglaises*, en cette année 1952, sera jointe au N° 1 de 1953.

REVUE DES REVUES

Annals of Science. *A Quarterly Review of the History of Science since the Renaissance.* — VIII. No. 1 (March 1952). J. Jacquot : *Sir Charles Cavendish and his Learned Friends. A Contribution to the History of Scientific Relations between England and the Continent in the Earlier Part of the 17th Century. I : Before the Civil War.* — Mary B. Hesse : *Boole's Philosophy of Logic.* — F. Sherwood Taylor : *The Teaching of Science at Oxford in the 19th Century.*

Britain To-Day. — (August 1952). Stephen Spender : *In Defence of Freedom.* — *An International Festival.* — Martin Chisholm : *Brighton Past and Present.* — (September 1952). Sir Philip Hendy : *English Artists in Venice.* — C. A. Lejeune : *Plays on the Screen (The Importance of Being Earnest et Who Goes There).* — (October 1952). Maj. Gen. J. F. C. Fuller : *The Duke of Wellington.* — Sir Philip Hendy : *Apsley House.*

English. — IX, No. 50 (Summer 1952). Guy Boas : *St George and His Dragon (et l'Angleterre).* — Barbara Lupini : *Dorothy Wordsworth's Place in English Literature.* — F. G. Steiner : *Cavendish's "Life of Cardinal Wolsey".* — Marjorie Williams : *An Eighteenth-Century Correspondence (Henry St John, first Viscount Bolingbroke).*

Essays in Criticism. — II, No. 3 (July 1952). Frank Kermode : *The Argument of Marvell's "Garden".* — John Peter : *A New Interpretation of The Waste Land.* — Patricia Thomson : *The Literature of Patronage, 1580-1630.* — Geoffrey Wagner : *"The Greatest Since Galt" : Lewis Grassic Gibbon (Lewis Grassic Gibbon est le pseudonyme de James Leslie Mitchell, 1901-35, auteur de A Scots Quair).* — Richard Sleight : *Mr Empson's Complex Words.*

Notes and Records of the Royal Society of London. — IX, No. 2. J. Jacquot : *Thomas Harriot's Reputation for Impiety.* — J. Jacquot : *Notes on an Unpublished Work of Thomas Hobbes.* — R. E. W. Maddison : *Studies in the Life of Robert Boyle, F. R. S. Part. II. Salt Water freshened.* — G. R. De Beer, F. R. S. : *The Relations between Fellows of The Royal Society and French Men of Science when France and Britain were at War.*

The Hibbert Journal. — L, No. 4 (July 1952). *Jubilee Number* (Besides the usual surveys and reviews this number includes a selection of articles from the Fifty Years of *The Hibbert Journal's* existence). William James : *Pluralism and Religion.* — Leo Tolstoy : *Philosophy and Religion.* — G. K. Chesterton : *Stopford Brooke.* — Aldous Huxley : *Grace, Predestination and Salvation.* — Oliver Lodge : *The Interaction of Life and Matter.* — Dr L. P. Jacks : *Our Present Need for "The Moral Equivalent for War".* — The Very Rev. Dr W. R. Inge : *An Old Man Looks at the World.* — The Rev. Dr G. Stephen Spinks : *Robert Hibbert and his Trust.* — LI, no. 1 (October 1952). Dr John Murray : *What Part should the Universities Play in National Life?* — Dr C. E. M. Joad : *Thinking about Immortality.* — Mrs J. N. Harding : *Charles Morgan and Browning.* — The Rev. H. Hogarth : *Bergson's Spiritual Pilgrimage.*

The Review of English Studies (Oxford, at The Clarendon Press. — No. 9 (January 1952). T. M. Gang : *Approaches to Beowulf.* — J. Holloway : *The Seven Deadly Sins in The Faerie Queene, Book II.* — S. Rosenfeld : *The Second Letter-book of Sir George Etherege.* — C. Price : *David Garrick and Evan Lloyd.* — E. C. Pettet : *Echoes of The Lay of the Last Minstrel in The Eve of St Agnes.* — P. Simpson : *Unprinted Epigrams of Sir John Davies.* — D. S. Brewer : *Brutus' Crime : A Footnote to Julius Caesar.* — J. C. Maxwell : *Dunciad IV. 121-2.* — A. Davenport : *W. B. Yeats and the Upanishads.* — N° 10 (April 1952). M. M. Morgan : *A Talking of the Love of God and the Continuity of Stylistic Tradition in*

Middle English Prose Meditations. — J. W. Lever : *Three Notes on Shakespeare's Plants.* — M. Y. Hughes : *New Evidence on the Charge that Milton forged the Pamela Prayer in the Eikon Basilike.* — K. J. Fielding : *Charles Whitehead and Charles Dickens.* — J. Kinsley : *Dryden's Character of a Good Parson and Bishop Ken.* — D. J. Greene : *Was Johnson Theatrical Critic of the Gentleman's Magazine?* — L. Birkett Marshal : *A Note on Ernest Dowson.* — N° 11 (July 1952). N. Davis : *A Paston Hand* (Margaret Paston's Letters). — A. M. Wilkinson : *The Decline of English Verse Satire in the Middle Years of the Eighteenth Century.* — J. Spens : *A Study of Keats's Ode to a Nightingale.* — J. D. Jump : *Weekly Reviewing in the Eighteen-Sixties.* — D. S. Bland : *Interludes in Fifteenth-Century Revels at Furnivall's Inn.* — J. Grundy : *Tasso, Fairfax, and William Browne.* — I. Ehrenpreis : *The Date of Swift's Sentiments.*

The Dublin Magazine. — (April-June 1952.) Elizabeth O'Higgins : *William Blake, Son of the Sandal.* — Marjorie Battcock : *George Moore.* — (July-September 1952.) Elizabeth O'Higgins : *The Fairy in the Streaked Tulip of Suibhne Geilt, Cennsaeladh O'Neill, and William Blake.* — Francis J. Thompson : *Mangan in America, 1850-1860.* Mitchel, Maryland and Melville.

Books Abroad (University of Oklahoma Press, Spring 1952). Nous sommes heureux d'adresser nos vœux à cette vaillante et intelligente Revue à l'occasion de son vingt-cinquième anniversaire. Rappelons que l'une de ses originalités est le dépouillement de très nombreux périodiques : dans ce numéro, pp. 207-220.

Comparative Literature. Published by the University of Oregon (IV, N° 2, Spring 1952). Le Roy C. Breunig : *F. S. Flint, Imagism's "Maître d'Ecole".* — John D. Yohannan : *The Persian Poetry Fad in England, 1770-1825.*

Modern Language Notes. — LXVII, No. 1 (January 1952). R. Jenkins : *Rosalind in Colin Clouts Come Home Againe.* — W. J. B. Owen : *Orlando Furioso and Stanza-Connection in The Faerie Queene.* — F. Towne : *"White Magic" in Friar Bacon and Friar Bungay.* — M. Kelley : *Additional Texts of Milton's State Papers.* — S. C. Wilcox and J. M. Raines : *Lycidas and Adonais.* — R. H. West : *Milton's "Giant Angels".* — C. Dahlberg : *Paradise Lost, V, 603, and Milton's Psalm II.* — D. A. Fineman : *The Motivation of Pope's Guardian 40.* — A. D. McKillop : *Peter the Great in Thomson's Winter.* — P. Elmen : *Editorial Revisions of Coleridge's Marginalia.* — C. N. Coe : *A Source for Wordsworth's The Affliction of Margaret, 57-63.* — Jeanne Rosselet : *First Reactions to Les Misérables in the United States.* — F. B. Dedmond : *William Ellery Channing on Thoreau : an Unpublished Satire.* — W. B. Stein : *A Possible Source of Hawthorne's English Romance.* — H. M. Block : *Flaubert, Yeats and the National Library.* — F. C. Watkins : *James Kirke Paulding and the Manuscripts of William Byrd.* — N° 2 (February 1952). M. M. Sealts, Jr : *Melville's "Neoplatonical Originals".* — D. M. McKeithan : *Hawthorne's Young Goodman Brown : An Interpretation.* — P. Forchheimer : *The Etymology of "Saltpeter".* — F. Mezger : *Self-Judgement in OE Documents.* — V. R. Dunbar : *The Problem in Roderick Hudson.* — A. L. Vogelback : *Shakespeare and Melville's Benito Cereno.* — M. Bell : *Melville and Hawthorne at the Grave of St John (a debt to Pierre Bayle).* — J. F. Speer : *The Identity of "Ralph Freeman" (pseudonyme de : Raphael Courteville, plutôt que : Thomas Pitt, au XVIII^e siècle).* — Don Cameron Allen : *Spenser's Radigund.* — M. Mainwaring : *Arnold on Shelley.* — D. W. Robertson, Jr : *Cumthach Labhras an Lonsa (un des poèmes de Irish Syllabic Poetry de Miss Knott).* — N° 3 (March 1952). G. R. Wood : *A Note on the Manuscript Source of the Alliterative Destruction of Troy.* — L. W. Pitchford : *The Curtal Sonnets of Gerard Manley Hopkins.* — B. A. Morrisette : *Vance Thompson's Plagiarism of Teodor de Wyzewa's Articles on Mallarmé.* — F. P. Magoun, Jr : *Chaucer's Sir Gawain and the OFR. Roman de la Rose.* — N° 4 (April 1952). S. B. Greenfields : *Of Locks and Keys — Line 19^a of the O. E. Christ.* — H. Braddy : *Sir Gawain and Ralph Holmes the Green Knight.* — E. V. K. Dobbie : *"Mwatide", Beowulf, 2226.* — J. I. Cope : *Chaucer, Venus and the "Seventh Spere".* — H. W. Splitter : *The Relation of Germanic Folk Custom and Ritual to Ealuscerwen (Beowulf, 769).* — F. B. Millet : C. R. de l'ouvrage de Jean Simon : *Le Roman Américain au XX^e siècle.*

P M L A. — LXVII, No. 2 (March 1952). Joseph J. Kwiat : *Dreiser's The "Genius" and Everett Shinn, the "Ash-Can" Painter.* — Louis J. Budd : *W. D. Howells' Defence of the Romance.* — H. N. Fairchild : *The Immediate Source of The Dynasts.* — J. A. Cassidy : *Robert Buchanan and the Fleshly Controversy.* — Lawrence H. Houtchens : *The Spirit of the Times and a "New Work by Boz".* — M. L. Wiley : *Coleridge and the Wheels of Intellect.* — C. E. Pulos : *Shelley and Malthus.* — F. L. Bergmann : *David Garrick and The Clandestine Marriage.* — Wayne C. Booth : *The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy.* — L. F. Dean : *Richard II : The State and the Image of the Theater.* — L. B. Campbell : *Doctor Faustus. A Case of Conscience.* — Johnstone Parr : *Astronomical Dating for Some of Lydgate's Poems.* — R. M. Kain : *Two Book Reviews by James Joyce.* — LXVII, N° 3. Research in Progress. American Bibliography, 1951. — LXVII, N° 4 (June 1952). John Tyree Fain : *Ruskin and Hobson.* — W. Coyle : *Molinos : "The Subject of the Day" in The Ring and the Book.* — A. A. Adrian : *Dickens on American Slavery : A Carlylean Slant.* — Nathalia Wright : *Form as Function in Melville.* — Joseph Slater : *George Ripley and Thomas Carlyle.* — Thomas A. Riley : *Goethe and Parker Cleaveland (auteur de An Elementary Treatise of Mineralogy and Geology).* — C. I. Patterson : *Charles Lamb's Insight into the Nature of the Novel.* — Jacob D. Wigod : *Negative Capability and Wise Passiveness.* — E. Hart : *The Contributions of John Nichols to Boswell's Life of Johnson.* — Hugo M. Reichard : *Pope's Social Satire : Belles-Lettres and Business.* — Kester Svendsen : *Science and Structure in Milton's Doctrine of Divorce.* — R. W. Ackerman : *Herry Lovelich's Merlin (auteur de deux immenses traductions en vers, The Holy Grail et Merlin, conservées à Corpus Christi, Cambridge).* — John J. Parry : *The Court Poets of the Welsh Princes.* — L. Hibbard Loomis : *The Athelstan Gift Story : Its Influence on English Chronicles and Carolingian Romances.* — Caroline Brady : *The Old English Nominal Compounds in -rad.* — F. L. Gwynn : *Tennyson's Tithon; Tears, Idle Tears; and Tithonus.* — Arthur Sherbo : *The Making of Ramblers 186 and 187.*

Renascence. *A Critical Journal of Letters* (Mount Mary College, Milwaukee 10, Wisconsin). — IV, No. 2 (Spring 1952). Thomas J. Beary : *The Christian Tradition and Contemporary Creation.* — Walter Naumann : *The Critical Method of Charles Du Bos.* — Jean Tenant : *Aspects of Georges Duhamel.* — John L. Brown : *Paris Letter (La pensée catholique à Paris, Automne 1951).* — John Pick : *London Letter (Le Catholicisme dans l'Angleterre contemporaine).* — H. Marshall McLuhan : *Word Index to James Joyce's Ulysses.*

Studies in Philology. — XLIX, No. 3 (July 1952). Olson R. C. : *Swift's Use of the Philosophical Transactions in Section V of A Tale of a Tub.* — Lefevre C. : *Lord Byron's Fiery Convert of Revenge.* — Jones F. L. : *Shelley and Milton.* — Corrigan B. : *New Documents on Browning's Roman Murder Case.* — Hardré J. : *Sartre's Existentialism and Humanism.*

The Huntington Library Quarterly. — XV, No. 4 (August 1952). *A Journal for the History and Interpretation of English and American Civilization.* Editor : Godfrey Davies (Huntington Library, San Marino, California). — John E. Pomfret : *"At the Still Point of Turning World" (Réflexions sur la Civilisation et l'Histoire).* — Gretchen Finney : *A Musical Background for "Lycidas".* — French Fogle : *Milton Lost and Regained (la Critique miltonienne).* — R. W. Greaves : *The Earl of Huntingdon and the Leicester Charter of 1684.* — Lewis A. Dralle : *Kingdom in Reversion : the Irish Viceroyalty of the Earl of Wharton, 1708-1710.*

The Sewanee Review. — LX, No. 3 (Summer 1952). Douglas Bush : *Marvell's Horatian Ode.* — John Edward Hardy : *Delta Wedding as Region and Symbol (Miss Welty).* — Leo Steinberg : *The Twin Prongs of Art Criticism.* — Rudd Fleming : *Dramatic Involution : Tate, Husserl and Joyce.* — Saint-John Perse : *Vents, a poem (with an English translation by Hugh Chisholm).* — Raissa and Jacques Maritain : *A French Translation of Allen Tate's Ode to the Confederate Dead.* — Jackson Mathews : *A Note on the French Version.* — Wallace Fowlie : *Marianna Moore.*

The Virginia Quarterly Review. — XXVIII, No. 3 (Summer 1952). Max Lerner : *The Style and Genius of American Politics*. — Carlos Baker : *Hemingway's Wastelanders* (Chapitre d'une étude à paraître). — Seán O'Faoláin : *The Gamblers* (Fragment of *South to Sicily* à paraître).

Yale French Studies. — No. 6. Patrick F. Quinn : *The Profundities of Edgar Poe*. — Margaret Gilman : *Revival and Revolution in English and French Romantic Poetry*. — R. Galand : *T. S. Eliot and the Impact of Baudelaire*. — G. May : *Valéry Larbaud : Translator and Scholar* (et Note bibliographique).

Cahiers du Sud. — Tome XXXV. No. 312 (1^{er} Sem. 1952). William Beckford : *Blunderbussiana* (La vie du peintre Blunderbussiana le Dalmate, est tirée de *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters*, publiée anonymement par William Beckford, en 1780), traduit par J. B. Brunius.

France-Grande-Bretagne. — (2^e Trimestre 1952). Louis Rocher : *Public Schools d'hier et d'aujourd'hui* (Texte paru dans l'*Education Nationale*). — Robert Wieder : *Lytton Strachey* (Fragment d'un livre à paraître).

Les Langues Modernes. — No. 3 (Mars-Avril 1952). P. Janelle : *Le Protestantisme aux Etats-Unis*. — P. Baratier : *Le Mouvement Syndical en Angleterre*. — H. Laboucheix : *Harold Laski*. — No. 4 (Mai-Juillet 1952). G. Lambin : *Sur la tracé d'un Shakespeare Inconnu. IV : Shakespeare à Milan*. — P. Janelle : *Le Catholicisme aux Etats-Unis*.

Les Nouvelles Littéraires. — (10. 7. 52). R. Lalou : *L'Ardeur du Jour* (Elizabeth Bowen). — (24. 7. 52). R. Lalou : *Le Chagrin du Berger*, traduction de Red Sky at Morning (Margaret Kennedy). — Annie Brière : *Steinbeck à Paris*. — (31. 7. 52). Y. Bizardel : *A Taos, j'ai rencontré les trois femmes de Lawrence*. — (7. 8. 52). R. Lalou : *In the Steps of Dr Morell* (Robert Neumann). — (14. 8. 52). J. Delpech et A. Brière : *Rencontrés à Paris : Katherine Anne Porter, Erik Linklater, William Styron*. — (21. 8. 52). R. Lalou : *L'An Premier du Siècle* (1919) (John Dos Passos). — J. Delpech : *Un Samuel Pepys écossais, James Boswell*. — (4. 9. 52). A. Brière : *Le Dernier Amour de Byron* (C. R. du livre de Iris Orego). — R. Lalou : *Le Dernier Nabab* (F. Scott Fitzgerald). — (11. 9. 52). Romain Gary : *Le Retour du Champion* (Hemingway). — (25. 9. 52). G. Charenso : *Othello* (le film).

Revue d'Histoire du Théâtre. *Publications de la Société d'Histoire du Théâtre* (55, rue Saint-Dominique, Paris, VII^e). — Cette Revue est une mine d'informations et de documents sur le théâtre dans tous les pays. Elle donne des comptes rendus d'ouvrages anglais et américains et une bibliographie méthodique où sont signalés livres et articles de revue; par exemple, dans le N° IV de 1951, sur Ben Jonson, Chapman, Dryden, Fry, Shakespeare, Shaw, Sheridan et Synge. Le numéro double de 1952 est entièrement consacré à Louis Jouvet et comporte d'importantes bibliographies et chronologies se rapportant à la carrière de notre grand comédien.

Revue de Littérature comparée. — N° 3 (Juillet-Septembre 1952). Numéro spécial consacré à Victor Hugo. P. Moreau : *Horizons internationaux de Victor Hugo*. — M. Levaillant : *Quand Shakespeare à Jersey parle à Victor Hugo*. — J. Jacquot : *Les idées de Francesco Patrizzi sur l'histoire et le rôle d'Acontius dans leur diffusion en Angleterre*. — E. Carter : *Taine and American realism*. — A. Lebois : *T. S. Eliot, les Imagistes et Jean de Boschère*. — *Une Exposition Victor Hugo à New-York*. — *La Littérature comparée et l'Enseignement Supérieur britannique* (Congrès des professeurs de français dans les Universités britanniques à Worcester College, en mars 1952).

Thalès. *Recueil des travaux de l'Institut d'Histoire des Sciences et des Techniques de l'Université de Paris*. — Tome 6 (1949-1950). J. Jacquot : *Un Amateur de Science, ami de Hobbes et de Descartes, Sir Charles Cavendish (1591-1654)*. — Tome 7 (1951). J. Jacquot : *Le Leviathan de Hobbes et ses critiques*.

Neophilologus. — XXXVI, 1 (Janvier 1952). J. Swart : *Chaucer's Pardoner*. — W. Peery : *Spanish Figs and Conjectural Thistles*. — (Avril 1952). A. G. H. Bach-

rach : *The Foundation of the Bodleian Library and XVIIth Century Holland*. — A. A. Prins : *A New Historical Study of English* (C. R. du livre de K. Brunner, *Die Englische Sprache*). — (Juillet 1952). Rosalie L. Colie : *Sir Thomas Browne's Entertainment in XVIIth Century Holland*.

Revue des Langues Vivantes (Belgique). — N° 3 (Juin 1952). H. Hempel : *Essence et origine de la métaphore*. — A. Van Elslander et W. Schrickx : *De Engelse werken in den catalogus van C. Huygens*. — Paul-Charles Duclos : *La Grande-Bretagne et « La Case de l'Oncle Tom »*. — N. R. Ewing : *The Teaching of modern Languages in the upper Forms in England*. — N° 4 (1952). W. Schrickx : *Mythological patterns in Chapman's "Bussy D'Ambois" : Their interpretative Value*. — N° 5 (1952). I. Simon : *Some Problems of Donne Criticism*. — A. Gérard : *The triumph of Beauty* : Katherine Mansfield's Progress.

English Studies (Hollande). — Vol. XXXIII, No. 3 (June 1952). M. Mincoff : *The Authorship of The Two Noble Kinsmen*. — J. D. O'Connor : *Phonetic Aspects of the Spoken Pun*. — XXXIII, No. 4 (August 1952). D. S. Bland : *Chaucer and the Inns of Court*. — P. Christophersen : *The Glottal Stop in English*. — No. 5 (October 1952). A. Bonjour : *The Final Scene of "The Winter's Tale"*. — B. Sundby : *A Case of Seventeenth-Century Plagiarism* (Cooper, grammairien).

Revue Suisse d'Histoire. — Tome I, fasc. 2 (1951). J. Jacquot : *Le Voyage de Thomas Coryat et les Amitiés anglo-suissees au Début du XVII^e siècle*.

Acme. Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell' Università Statale di Milano. — IV. Fasc. 1 (Gennaio-Aprile 1951). Ottavio Barié : *La Missione di Lord Minto nell' Italia meridionale e la separazione della Sicilia da Napoli, Gennaio-Aprile 1848* (Gilbert Elliot, 2^e Comte de Minto, 1782-1859).

Rivista di Letterature Moderne (Diretta da Carlo Pellegrini e Vittorio Santoli. — Valmartina; Florence). — Feb. 1952. R. W. Zandvoort : *Fair Portia's Counterfeit* (La technique descriptive, rhétorique plutôt qu'esthétique).

Orbis Litterarum. *Revue Danoise d'Histoire Littéraire* (Publiée par F. J. Billeskov Jansen. Librairie Gyldendal, Copenhague). — VII. Fasc. 1-2, 1949. Carl Roos : *Walt Whitman's Letters to a Danish Friend* (Rudolf Schmidt; 21 lettres inédites, 1871-1889).

Philologica (Casopis Pro Moderni Filologii). — VI, 2 (1951). I. Poldauf : *A Decennium of Modern English Studies*.

Nous prions instamment nos abonnés de bien vouloir renouveler leur abonnement à *Etudes Anglaises* sans attendre qu'ils y soient invités par une circulaire, ce qui entraînerait des frais considérables que ne peut pas supporter le budget de la Revue.

Les abonnements dont le montant est indiqué page 2 de la couverture ne seront pas augmentés; ils partent du 1^{er} janvier.

Merci.

